في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية

د. ثائر العذاري

رند

في تقنيات التشكيل الشعري
واللغة الشعرية

الكتاب: في تقنيات التشكيل الشعري
واللغة الشعرية
تأليف: د.ثائر العذاري
الطبعة الأولى: ٢٠١١
تصميم الغلاف: الفنانة المصرية دعاء قنديل



رند
للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق/ جوال: ٠٠٩٦٣ -٩٤٤٦٢٨٥٧٠
Email: akramaleshi@gmail.com

في تقنيات التشكيل الشعري
واللغة الشعرية

د.ثائر العذاري

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

لم أنشغل بشيء طوال تجربتي في قراءة النصوص الأدبية قدر انشغالي بالبحث عن مصدر هذه القوة الجاذبة التي تجعلنا نتمتع بقراءة قصيدة ، أو قصة ، أو أي عملٍ أدبي آخر ، فنتفاعل مع ما فيها من عوامل تستفزّ فضولنا أو تشبع ذائقتنا ، ونتجاوب معها باستجابات قد تقترب من حالات شعورية ربّما لا يتاح لنا تجربتها في حياتنا الواقعية.

وقد آمنت منذ مدة ليست بالقصيرة بعقيدة نقدية تزداد رسوخا كلما تعمقت تجربتي القرائية ، ولعلّ أبسط تلخيص لتلك العقيدة يكمن في مبدأ مهم هو أن كل أسرار العمل الأدبي تصدر من البناء الداخلي للنص ، حيث لا شيء غير اللغة مادة للتشكيل ، ولهذا فإني أتفق تماما ، بل لاأخفي إعجابي بعبارة فريدريك جيمس ، وهو يتحدث عن القصة القصيرة: "إن من الخطأ أن نتصور أن موضوعات قصص همنغواي — مثلا- أشياء من مثل الشجاعة والحب ، والموت ، لأن الواقع أن موضوعاتها الأعمق ببساطة كتابة أنماط معينة من الجمل ، وتجربة أسلوب محدد. هذه ، في الحقيقة ، هي التجربة الأكثر صلابة لعمل الكاتب".

وإذا كان جيمس يتحدث هنا عن القصة القصيرة ،(فلا شك أن قاعدته هذه ستكون أكثر انطباقا على الشعر. فالشعر هو فن اللغة الخالصة

الذي تبلغ فيه ذروة كونها عماد التشكيل الأدبي. فليس الشعر غير تجربة أنماط مدهشة من السلوك اللغوي الذي يوهم ببناء نظام صارم ثم لا يلبث أن يفاجئ القارئ بهدمه ، وبناء دورة نظام جديدة ، وهكذا مراراً ، وتكراراً.

وفي هذا الكتاب مجموعة من الأبحاث والمقالات التي كُتبت في مدد متفاوتة ، تنتظم جميعها في الرؤية السابقة ، وتقوم على الانطلاق من النص بوصفه المادة الوحيدة القابلة للاستنطاق من غير فرض مناهج خارجية فرضاً قسرياً عليها ، فالمنهج الوحيد الذي تعتمده هو تأمل النص ، والكشف عن العلاقات الداخلية التي تكوّن نظامه ، وديناميته.

وآملُ أن يجد القارئ ما يمتعه ، وينفعه في هذه الأوراق التي يُراد منها بيان مكامن الجمال في التشكيل اللغوي في الشعر من غير أن تعرض للغرض ، والموضوع ، والمضمون ، والمناسبة.

بقي لي أن أشكر الصديق الدكتور كريم مهدي المسعودي الذي أجهد نفسه في مراجعة مسودات الكتاب وتنبيهي الى ما غفلت عنه من خطأ طباعي أو تعبيري ، رغم مشاغله الكثيرة.

وليس لي أن أنكر فضل الله ونعمته إذ وفقني الى هذا العمل وأعانني على إنجازه ، فله حمد الشاكرين وامتنان المعترفين بفضله وهو ولي الصابرين.

د.ثائر العذاري

جامعة واسط – العراق ١٠/٢٠١٠

كيف يؤثر فينا التشكيل الشعري؟
أحمد مطر أنموذجا

يضعنا أحمد مطر[1] إزاء نوع من الشعر غير مألوف ، يقوم على أسس

(١) ولد أحمد مطر في مطلع الخمسينات ، ابناً رابعاً بين عشرة أخوة من البنين والبنات ، في قرية (التنومة) ، إحدى نواحي (شط العرب) في البصرة. وعاش فيها مرحلة الطفولة قبل أن تنتقل أسرته ، وهو في مرحلة الصبا ، لتقيم عبر النهر في محلة الأصمعي وفي سن الرابعة عشرة بدأ مطر يكتب الشعر ، ولم تخرج قصائده الأولى عن نطاق الغزل والرومانسية ، لكن سرعان ما تكشّفت له خفايا الصراع بين السُلطة والشعب ، فألقى بنفسه ، في فترة مبكرة من عمره ، في دائرة النار ، حيث لم تطاوعه نفسه على الصمت ، ولا على ارتداء ثياب العرس في المأتم ، فدخل المعترك السياسي من خلال مشاركته في الإحتفالات العامة بإلقاء قصائده من على المنصة ، وكانت هذه القصائد في بداياتها طويلة ، تصل إلى أكثر من مائة بيت ، مشحونة بقوة عالية من التحريض ، وتتمحور حول موقف المواطن من سُلطة لا تتركه ليعيش. ولم يكن لمثل هذا الموقف أن يمر بسلام ، الأمر الذي اضطرالشاعر ، في النهاية ، إلى توديع وطنه ومرابع صباه والتوجه إلى الكويت ، هارباً من مطاردة السُلطة.

وفي الكويت عمل في جريدة (القبس) محرراً ثقافياً ، وكان آنذاك في منتصف العشرينات من عمره ، حيث مضى يُدوّن قصائده التي أخذ نفسه بالشدّة من أجل ألاّ تتعدى موضوعاً واحداً ، وإن جاءت القصيدة كلّها في بيت واحد. وراح يكتنز=

فنية لم نعتدها .. إذ تأخذ الكلمات مكان الصدارة ، لتتقدم على الإيقاع ، والصورة ، العنصرين اللذين نعدهما أبرز عناصر القصيدة الحديثة ، وهذا يجعل قصيدة أحمد مطر مختلفة عن غيرها من حيث طريقة استجابة القارئ لها كما سنحاول تبيان ذلك.

=هذه القصائد وكأنه يدوّن يومياته في مفكرته الشخصيّة ، لكنها سرعان ما أخذت طريقها إلى النشر ، فكانت (القبس) الثغرة التي أخرج منها رأسه ، وباركت انطلاقته الشعرية الإنتحارية ، وسجّلت لافتاته دون خوف ، وساهمت في نشرها بين القرّاء.

وفي رحاب (القبس) عمل الشاعر مع الفنان ناجي العلي ، ليجد كلّ منهما في الآخر توافقاً نفسياً واضحاً ، فقد كان كلاهما يعرف ، غيباً ، أن الآخر يكره ما يكره ويحب ما يحب ، وكثيراً ما كانا يتوافقان في التعبير عن قضية واحدة ، دون اتّفاق مسبق ، إذ أن الروابط بينهما كانت تقوم على الصدق والعفوية والبراءة وحدّة الشعور بالمأساة ، ورؤية الأشياء بعين مجردة صافية ، بعيدة عن مزالق الإيديولوجيا. وقد كان أحمد مطر يبدأ الجريدة بلافتته في الصفحة الأولى ، وكان ناجي العلي يختمها بلوحته الكاريكاتيرية في الصفحة الأخيرة.

ومرة أخرى تكررت مأساة الشاعر ، حيث أن لهجته الصادقة ، وكلماته الحادة ، ولافتاته الصريحة ، أثارت حفيظة مختلف السلطات العربية ، تماماً مثلما أثارتها ريشة ناجي العلي ، الأمر الذي أدى إلى صدور قرار بنفيهما معاً من الكويت ، حيث ترافق الإثنان من منفى إلى منفى. وفي لندن فَقدَ أحمد مطر صاحبه ناجي العلي ، ليظل بعده نصف ميت. وعزاؤه أن ناجي مازال معه نصف حي ، لينتقم من قوى الشر بقلمه.

ومنذ عام ١٩٨٦ ، استقر أحمد مطر في لندن ، ليُمضي الأعوام الطويلة ، بعيداً عن الوطن مسافة أميال وأميال ، يحمل ديوانه اسم (اللافتات) مرقما حسب الإصدار (لافتات ١ - ٢ إلخ) ، وللشاعر شعبية كبيرة ، وقراء كثر في العالم العربي. (هذه الترجمة منقولة عن http://www.adeb.com)

منذ القدم كان دور الكلمات في الشعر يختلف تماما عن دورها في النثر، فهي تتخذ معاني جديدة، وتشحن بشحنات لا تمت إلى معانيها المعجمية بصلة بما يسمى بالانزياح، وفي أحيان كثيرة لا يكون للكلمة "صفة المعنى بقدر ما كان لها طابع الإشارة الإيقاعية التي تتحقق بواسطة الصوت(الصرخة)، وهي بذلك لم تكن أكثر من مادة ترتديها الحركة والإيقاع."[1]

وفي عصر الشعر العربي الحديث وجد رائد الشعر الحر أن "المعنى القاموسي ليس ما يريده، ولكن إيحائية الكلمة، الكلمة الموحية. فإذا قيض لي أن أختار بين كلمتي سكين ومدية لاخترت السكين، فالسكين كلمة تعايشنا معها في البيت إذ لها تداعيات في القوى الذهنية وتستطيع أن تستخدم هذه القوة الذهنية عند القارئ وتعلق هذه الأبعاد من خلالها"[2].

بيد أن أحمد مطر يمثل خطوة أخرى متقدمة على هذا المفهوم، فبدلا من أن تلعب المفردات أدوارها بالتوازي لتكون المشهد الكلي للقصيدة، وتبني الانطباع العام عنها، يستفيد مطر من الخط الزمني الذي تستغرقه قراءة قصيدة ما لتأتي مفردة واحدة في آخر هذا الخط، فتكون مركز المعنى، والانطباع الكليين اعتماداً على أن القصيدة ليست كاللوحة، ولا يمكن رؤيتها دفعة واحدة بل لابد من السير في خط زمني متتابع باتجاه النهاية، وستتضح هذه الفكرة أكثر في خاتمة البحث.

---

(١) الوعي والفن، غيورغي غاتشف: ترجمة نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة ع ١٤٦؛ الكويت، ص٦٩

(٢) مفهوم الشّعر عند رُوّاد الشّعر العربي الحر، د فاتح علاق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص١١٢

كيف يُبنى الانطباع عادة عندما نقرأ قصيدة ما؟

هذه قضية معقدة طالما حيرت النقاد، والدارسين على الرغم من المعالجات المستفيضة لها[1]، إلا أننا نحاول هنا أن نبين- في مثال تطبيقي قصير- الطريقة التقليدية لاستجابتنا لنص شعري تقليدي، ولنأخذ مثلا قصيدة المتنبي التي مطلعها[2]:

واحر قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم[3]

تجري في دماغ القارئ الذي يقرأ البيت للمرة الأولى عمليات سريعة ومعقدة، لكن خلاصتها يمكن أن تكون كالآتي:

هناك مجالان من التوقعات في الوقت نفسه يسيران باتجاهين متعاكسين ناتجين عن الإجابة عن السؤالين:

١- ما(الكلمة التالية)؟

٢- ماذا يريد الشاعر أن يقول إجمالا؟

تقل احتمالات (الكلمة التالية) كلما تقدمنا في القراءة ذلك أن كل كلمة ستضاف تقلل إمكانية التنوع في مجال الكلمات التي تتم المعنى.

اما الإجابة عن السؤال الثاني، فإن المعنى الإجمالي يزداد اتضاحاً،

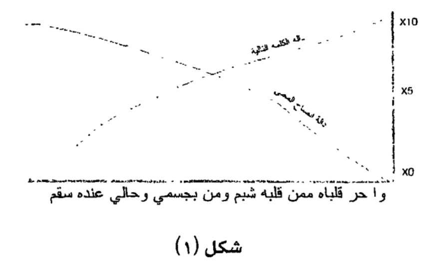
---

(١) انظر مثلا مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز : ترجمة ابراهيم الشهابين، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢، ص١٣٠ وما بعدها

(٢) تعاملنا هنا - إجرائيا- مع البيت كأنه نص كامل، ولا نرى في هذا التعامل أية مشكلة لأن البيت في القصيدة التقليدية وحدة موضوعية كاملة كما هو معروف.

(٣) ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح ابي البقاء العكبري: دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٧، ج٣ ص٣٦٢

ولمعاناً كلما تقدمنا في القراءة ، ولكي يمكن تصور هاتين العمليتين يمكن تخيلهما كما في الشكل التالي:



شكل (١)

كلمة (وا) الأولى تحدد مجال اختيار (الكلمة التالية) بذكر شيء ، أو شخص(مندوب) وكلمة (حر) تضيق المجال أكثر فتحصره في كلمات قليلة مثل (قلب ، مهجة ، نفس ...) ، وهكذا كلما تقدمنا في القراءة يضيق مجال الاختيار كما يتضح في الرسم حيث تنزل دالة (الكلمة التالية) باتجاه القيمة الصفرية كلما تقدمنا في القراءة ، أي أن مجال اختيار (الكلمة التالية) في النص يبدأ من (مالا نهاية) من الاحتمالات ، ويضيق تدريجيا حتى يصل إلى (الصفر).

أمّا الانطباع الكلي ، فإنه يبدأ من (الصفر) ، ويتصاعد تدريجيا مع كل كلمة تالية . ففي المثال تضعنا كلمة (وا) في أجواء الحزن ، والتفجع ، ولكن (حر) ، و(قلباه) يزيدان من وضوح الانطباع من كونه تفجعا بالمعنى العام إلى أسف ، وحسرة ، وهكذا يتزايد وضوح الانطباع تدريجيا ، وكما هو واضح في الشكل السابق ، فإن دالة (اتضاح المعنى) تتصاعد كلما تقدمنا في القراءة ، وهكذا نرى أن نهاية البيت تصل باحتمالات (الكلمة التالية)

إلى صفر؛ أي انه ليس بالإمكان إضافة كلمة أخرى إلى النص ، بينما يصل الانطباع إلى أوضح مستوى ممكن.

إن هذه الطريقة في بناء الاستجابة في القصيدة التقليدية تمتاز بالرتابة ، أو الانضباط الشديد ، وهذه مزية غير مرغوب بها في الفنون مالم يزاد عليها ميزة اخرى تؤدي الى كسر الرتابة ، فتغير مستوى كل من الدالتين يتم بشكل قفزات منتظمة كلما قرأنا كلمة ، وهذا يؤدي الى نشوء نظام إيقاعي داخلي يقوم على تكرار القفزات في تغير مستوى الدالتين ، إلا أن كل نسق تكراري في الشعر يحتاج الى نهاية يمكن تسميتها بكسر النسق ، أو كسر التكرار[1] ، ولذلك طور الشعراء عبر مئات السنين عددا من التقنيات في محاولة الخروج من هذا الفخ ، ونحن لا نريد هنا الخوض فيها تفصيلاً ، ولكن سنورد مثالا نوضح فيه هذه الفكرة:

أجل يراعك في آجالهم مزقاً

فليس عندك بعد اليوم من أجل

واضرب بهم أسوأ الأمثال سائرة

حتى تثلم فيهم مضرب المثل[2]

يعرض هذان البيتان للجواهري واحدة من هذه التقنيات ، ففي البيت

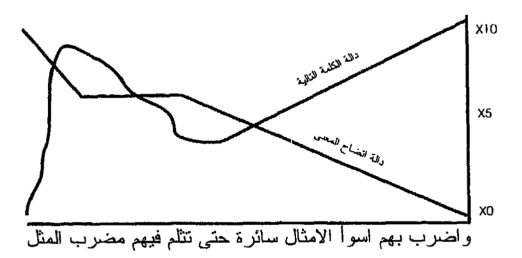
(١) للاستزادة ينظر في البنية الايقاعية للشعر العربي ، كمال ابو ديب:دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٣٠٣ وما بعدها حيث يطبق الباحث الفكرة ذاتها على أهمية النبر في أواخر الأبيات.

(٢) لم تنشر القصيدة في ديوانه لأنها من آخر ما كتب ، وقد أخذناها من موقع الشاعر على الانترنت:

http://www.jawahri.net

الثاني عندما نصل الى كلمة (تثلم) في العجز تعود احتمالات (الكلمة التالية) الى الحد الاقصى إذ ليس هناك محددات تعيننا على توقعها ، فالشاعر يعلقنا في حيرة إيجاد شيء يمكن أن (يثلم) عندما (نضرب مثلا) ، وهذه الحيرة تظل قائمة ، حتى تأتي كلمة (المثل) في آخر البيت لتهوي باحتمالات (الكلمة التالية) الى الصفر دفعة واحدة.

أما الانطباع الكلي ، فهو الآخر يتوقف عن النمو عند كلمة (تثلم) ، ثم يبزغ دفعة واحدة في كلمة (المثل).



شكل (٢)

يمكننا الان من خلال تأمل الشكل(٢) ان نفهم كيف تكون النصوص الشعرية مميزة ، أو إبداعية ، أو لماذا يعبر المستمعون للشعر التقليدي عن إعجابهم عند انتهاء الشاعر من إلقاء أبيات بعينها بقولهم: (احسنت .. أعد) ، فإذا استطاع الشاعر التلاعب بمعدل سير الخطين الصاعد ، والنازل ، وكسر نظامهما ، فإنه سيولد متعة جمالية لدى المتلقي ، ولكن ينبغي هنا أن نركز على نهاية الخط البياني في الشكل(٢) ونلاحظ أن عملية الصعود ، والهبوط تحدثان بشكل مفاجئ مع الكلمة الأخيرة. وهذا سر

اكتشفه الشعراء وطالما لجؤوا إليه في بناء أبياتهم ، وقد يمكن ان نجمع هذه التقنيات تحت مصطلح (المفارقة)[1] الذي يدل على إحداث (فرق) واضح بين ما هو متوقع من معدل الصعود والهبوط ، وما هو حاصل في البيت المميز من إرباك لهذا المعدل .

بعد هذا الفهم لعملية القراءة ننتقل الى أحمد مطر الذي كتب قصيدة تذهب إلى الحد الأقصى في كسر رتابة خطي الاستجابة .

لننظر مثلا إلى هذه القصيدة القصيرة تحت عنوان (اللغز):

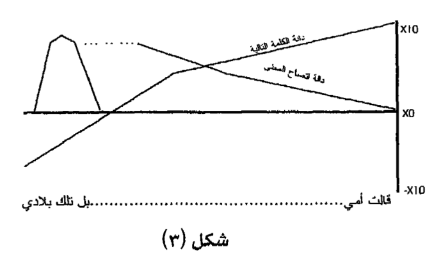
قالت أمي مرة
عندي لغز
من منكم يكشف لي سره
(تابوت قشرته حلوى
ساكنه خشب
والقشرة
زاد للرائح والغادي)
قالت أختي: التمرة
حضنتها أمي ضاحكة
لكني خنقتنيَ العبرة
قلت لها:

---

(1) مصطلح المفارقة لما يزل مصطلحا فضفاضا يتحمل أكثر من أسلوب بلاغي لكننا هنا نتحدث عن نمط محدد من الاستخدام ربما يكون من غير المألوف إدخاله في دلالة المصطلح المتعارف عليها.

بل تلك بلادي[1]

الأمر في هذا النص مختلف تماما عن التقنيات التقليدية فخطّا الاستجابة للنص يسيران بشكل منتظم تماما حتى بداية الكلمة الأخيرة ، فالنص يعرض لغزاً معروفاً في صورة جلسة عائلية صحيحة. لكن مع قراءة الكلمة الأخيرة يحدث شيء مفاجئ ليس له أية علاقة بخطي الاستجابة ونموهما ، فجأة يتغير كل شيء ، فمعنى النص يأخذ صورة أخرى تماما نظراً إلى أن الكلمة الأخيرة ليست على الإطلاق في مجال الاحتمالات الضيق الذي يحدده النص . المعنى الكلي معنى جديد تماماً لا رابط يربطه بالخط الذي تصاعد مع تقدمنا في النص ، أما احتمالات (الكلمة التالية) ، فإنها لا تعود إلى الصفر فقط ، وإنما تضطرنا الى العودة الى بداية النص لإعادة إنتاجه وفق الفهم الجديد أي يمكن القول: إن قيمة الاحتمالات تتنازل إلى مادون الصفر ، فنعود إلى الوراء لاسترجاع الاحتمالات السابقة .



شكل (٣)

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد مطر : لندن ، ٢٠٠٣ ، ص ١٢

في الشكل(٣) يلاحظ أن المعنى الكلي يتكون من خطين منفصلين ؛ الأول افتراضي ، والثاني نهائي ، والمعنى الكلي النهائي الذي يحصل عليه المتلقي مع الكلمة الأخيرة منفصل تماما عن المعنى الافتراضي الذي بناه النص تدريجياً ، كما يلاحظ أن تمثيلنا المعنى الكلي النهائي بخط منفصل متأتٍ – في الحقيقة– من أنه يضطرنا إلى إعادة إنتاج النص مرة أخرى بحيث نحصل على فهم جديد لا يمت بصلة الى الفهم الأول.

يمكن أن نلاحظ بوضوح أن أحمد مطر في لافتاته حصر قدرته الإبداعية في هذا النمط من بناء الاستجابة ، ولذلك تمكن من تطوير عدد التقنيات التي توصله الى هذا الهدف. ونحن نحاول هنا أن نجد تصنيفا لتلك التقنيات ، فالنص السابق يمثل حالة نموذجية لبناء المفارقة في شعره ، وليست كل قصائده طبعا على الدرجة نفسها من شدة المفارقة فهذه الدرجة تعتمد على التقنية المستخدمة لبناء المفارقة ، ويمكن أن نصنف هذه التقنيات في أربعة أصناف:

١- المفارقة اللغوية:

تقوم هذه التقنية على التلاعب بدلالات الألفاظ ، وإعطائها أبعاداً غير متوقعة كما في النص السابق (اللغز) ، فكلمة بلادي تحدث عملية تحويل (shifting)في معنى النص بكامله بحيث يأخذ دلالات جديدة تماما لاتمت بصلة الى الخط التصاعدي للمعنى الكلي الافتراضي.

مثل هذه التقنية استخدمها مطر في قصيدة (قلم):

جس الطبيب خافقي

وقال لي:

هل هاهنا الألم ؟

قلت له: نعم

فشق بالمشرط جيب معطفي

وأخرج القلم[1]

يلاحظ ان كلمة (هنا)اخذت معنى جديداً ، فإشارة الطبيب في الحقيقة لم تكن الى قلب الرجل ، بل إلى جيبه.

٢- المفارقة السردية:

يتمثل هذا النوع من المفارقة بوضوح في قصيدة (عائد من المنتجع)(٢) التي تبدأ هكذا:

حين أتى الحمار من مباحث السلطان

كان يسير ماثلاً كخط ماجلان

فالرأس في انجلترا

والبطن في تنزانيا

والذيل في اليابان

---

(١) نفسه: ص١٨

- خيراً أبا أتان؟

"أتقثدونني؟"[1]

- نعم مالك كالسكران؟

- لا ثيء بالمرة ، يبدو أنني نعثان

- هل كان للنعاس أن يهدم الأسنان

أو يعقد اللسان؟

قل عذبوك..

- مطلقا!!

كل الذي يقال عن قثوتهم بهتان

- بشرك الرحمان

لكننا في قلق

قد دخل الحصان منذ أشهر

ولم يزل هناك حتى الان

ماذا سيجري أو جرى

له هناك يا ترى

- لم يجر ثيء أبدا

---

(١) يستبدل الشاعر حروف السين ، والصاد في حديث الحمار بالثاء لأن أسنانه محطمة!

كونوا على اطمئنان

فأولاً(يتقبل) الداخل بالأحضان

وثانياً (يُثأل) عن تهمته بمنتهى الحنان

وثالثا أنا هو الحثان.[1]

تم بناء المفارقة هنا بتقنية مغايرة ، ان الاعتماد هنا على مجرى السرد ، فالحوار يبني حكاية بطريقة تصاعدية تقليدية لكن الكلمة الأخيرة في القصيدة تؤدي الى فهم جديد للحكاية مما يستلزم إعادة إنتاجها لدى القارئ هذه التقنية استخدمت في نصوص أخرى كثيرة في مجموعة الشاعر منها مثلا قصيدة(عقوبات شرعية)[2] و(أخطاء في النص)[3].

٣- مفارقة الصدمة النفسية:

تعتمد هذه التقنية على استجلاب كلمة في أخر القصيدة تحدث صدمة نفسية لما فيها من صفات أبرزها كونها أجنبية عن السياق غير متوقعة ومحملة بشحنة نفسية بذاتها اعتمادا على ما يختزنه وعي القراء من انطباعات مشتركة تجاهها ، ولهذا السبب تكون هذه الكلمة عراقية بحتة (عامية في الغالب) ، والمثال النموذجي لهذا النوع من المفارقة قصيدة (إرادة الحياة):

---

(١) نفسه: ص٢٣٣

(٢) نفسه: ص١٢

(٣) نفسه: ص٤٠٧

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بد أن يتقى بالمرينز

ولابد أن يهدموا ما بناه

ولابد أن يخلفوا الإنجليز

ومن يتطوع لشتم الغزاة

يطوع بأبناء عبد العزيز

فكيف سيمكن رفع الجباه

وأكبر رأس لدى العرب ط...؟!(١)

من الواضح ان القصيدة مبنية على السخرية المرة ابتداءً من السطر الثاني ، والسخرية ذاتها هي شكل من اشكال المفارقة ، وهذا يجعل إنهاء القصيدة بالأسلوب الأثير لدى الشاعر صعباً إذ لابد من مفارقة تستطيع الهيمنة على هذه السخرية ، والخروج منها بصدمة قوية ، وهكذا يأتي الشاعر بكلمة عامية غير متوقعة في النهاية ، إنها غير متوقعة إلى درجة أن لا يستطيع كتابتها ، بل يكتفي بحرف واحد منها ، بكلمة تولد صدمة نفسية يمتزج فيها الضحك بالألم ، والاشمئزاز.

ومثل هذه المفارقة ترد في قصيدة (وصايا البغل المستنير)(٢) إذ يأتي السطر:

---

(١) نفسه: ص٢١٧

(٢) نفسه : ص٣٠١

ربما يمسخك الله رئيسا عربيا

في آخر القصيدة يوظف الشاعر عبارة (رئيسا عربيا) مفارقة ختامية وهي اجنبية عن سياق النص وخطي نموه ليولد الصدمة النفسية اعتمادا على ما يخزن وعي القارئ من انطباعٍ معروف تجاهها.

٤- مفارقة الحقيقة المقلوبة:

تعتمد هذه التقنية على على تقديم صورة مقلوبة لحقيقة ما كما في قصيدة (التقرير):

كلب والينا المعظم

عضني اليوم، ومات!

فدعاني حارس الأمن لأعدم

بعدما أثبت تقرير الوفاة

أن كلب السيد الوالي

تسمم[١]

يلاحظ ان المفارقة المحورية في القصيدة تأتي مع الكلمة الأخيرة (تسمم) لكن هذه المفارقة مبنية على قلب حقيقة قارة هي أن عضة الكلب تؤدي إلى التسمم ، والإصابة بداء الكلب.

---

(١) نفسه: ص١٧٣

اخيرا

ختاماً نريد أن نبين الأساس الفلسفي للجوء الشاعر إلى هذا النمط من القصائد .....فحين نقرأ لافتات أحمد مطر نجد أن هناك ثيمة واحدة تغلب على كل القصائد فيها ، تلك هي صورة الدكتاتور ، ومباحثه ، والأساليب القمعية التي يعامَل بها المعارضون .

هذه الثيمة تنسجم تماماً مع شكل البناء الفني لقصيدة أحمد مطر ، فهذه التقنيات جميعاً تهدف إلى استدراج القارئ الى نقطة يظن أنها نهاية القصيدة ، ولكنه يكتشف في النهاية أن الشاعر استغفله ، وأوصله إلى نهاية غير النهاية الافتراضية ، بل لاتمت لها بصلة ، فالشاعر يمارس الدور ذاته الذي تمارسه الديكتاتورية ، استدراج القارئ ، واستغفاله ، والإيقاع به في فخ نهاية غير متوقعة ، وهو بهذا يحقق أهدافاً عدة بضربة واحدة هي:

١- إشعار القارئ بوطأة الديكتاتورية بطريقة عملية.

٢- حمله على الضحك المر بحيث يكتشف انه يضحك على نفسه .

٣- إظهار الفرق بين الحياة الطبيعية التلقائية ، والحياة تحت سلطة ديكتاتورية بأسلوب فني واضح ، فقصائد مطر بنهاياتها غير المتوقعة تقدم نموذجين متجاورين للحياة ، متضادين كتضاد الأسود ، والأبيض.

استطاع الشاعر بتقنيته الجديدة هذه أن يوظف عنصراً جديداً مع عناصر التشكيل الفني في قصيدته ، فزمن القراءة لم يعد هنا تاريخاً يخص القارئ حسب ، بل غدا أداة فنية بيد الشاعر ، وبوساطته تمكن أن يقرب القصيدة من اللوحة الفنية ، إذ مثلما تتكون انطباعاتنا عن لوحة نشاهدها دفعة واحدة نتيجة للنظرة الكلية لها ، فصل أحمد مطر بين التنامي الذي يحدث اثناء زمن القراءة ، وبين الانطباع الكلي عن القصيدة الذي لا يتولد الا مع الكلمة الأخيرة.

ثبت المراجع

١- الأعمال الشعرية الكاملة ، أحمد مطر : لندن ، ٢٠٠٣

٢- ديوان أبي الطيب المتنبي ، شرح ابي البقاء العكبري:دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٧

٣- في البنية الايقاعية للشعر العربي ، كمال ابو ديب:دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٧

٤- مبادئ النقد الأدبي ، أ.أ. ريتشاردز : ترجمة ابراهيم الشهابين ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٢

٥- مفهوم الشّعر عند رُوّاد الشّعر العربي الحر ، د. فاتح علاق:منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥

٦- الوعي والفن ، غيورغي غاتشف: ترجمة نوفل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة ع ١٤٦ ، الكويت

مواقع الانترنت

١- http://www.adeb.com

٢- http://www.jawahri.net

أسلوب [الكولاج/الملصق]
في شعر سعدي يوسف
ديوان [صلاة الوثني] أنموذجا

يمثل سعدي يوسف أنموذجاً مثالياً للشاعر الباحث في ما وراء اللغة ، إذ تخرج اللغة في شعره عن مجرد كونها تراكيب ، وجملاً تنتظمها الانزياحات إلى مادة طيعة تتشكل بأشكال غير مألوفة للذائقة التقليدية ، وتصبح مساحات الورقة البيضاء جزءاً لا يتجزأ من التركيب البنائي للقصيدة. وعند ذلك تتخذ الكلمات أدواراً أخرى غير وظيفتها الدلالية ليكون لها إبعاد مكانية ، أو زمانية.

ليست الرسالة التي تحملها لغة الشعر رسالة معرفية ، وليس على القصيدة التي نقرؤها أن تزيد تجربتنا المعرفية ، بل هي نوع من التجارب الروحية ، أو الصوفية "فالشعر يتمكن من أن يصل إلى المتلقي من قبل أن يفهمه ، فهو يسلط قوى تعويذاته على آذاننا ، فيهزنا بحركته قبل أن يتاح لعقولنا أن تسأل عن كنه ما نشعر به."[١] ولا يتأتى هذا التأثير من

---

(١) The Achievements of T.S.Eliot
P.O.Matthiessen:NewYork,1959,p51

دلالات لغة الشعر ، بل ينتج من بنيتها الشكلية تماما مثل الأثر الذي تولده المساحات اللونية في الفن التشكيلي. ومن هنا يكون على الشاعر تطوير تقنياته الخاصة للتعامل مع اللغة على أنها مادة للتشكيل لا أداة للتوصيل المعرفي ، أو كما كان دونالد ستاتر يؤكد بأن لغة الشعر ، فضلا عن كونها أداة للتوصيل ، تصبح غاية في ذاتها.[١]

اسلوب الملصقات (الكولاج) واحدة من تلك التقنيات التي استخدمها سعدي يوسف بشكل لافت في شعره. والكولاج في الأصل مصطلح يستخدم في الفنون التشكيلية للدلالة على تلك اللوحات التي تبنى في بعض أجزائها من ملصقات الورق الملون[٢] . إلا أننا سنستخدمه هنا مجازا لوصف تقنية مشابهة في بعض أوجهها في شعر سعدي. إذ إن القارئ كثيراً ما يلاحظ عبارات ، أو كلمات ، أو ربما علامات ترقيم تبدو كأنها قد لصقت في جسد القصيدة ، إنها تشبه لوحة معلقة على جدار ، فهي ليست جزءاً من ذلك الجدار ، لكنها مع ذلك غيرت ملامحه ، وأضافت

---

(١)The Nature of Poetry, Donald A.Staufter :New York, 1964,p53

(٢) الكولاج Collage "كلمة فرنسية الأصل من Coller وتعني يلصق ويدل المصطلح على لوحة فنية مكونة كليا أو جزئيا من قصاصات الصحف أو قطع القماش أو أية مادة أخرى تلصق على قماش اللوحة ، وقد استخدمت هذه الطريقة من قبل التكعيبيين الأوائل ، الذين كانوا يلصقون قصاصات الجرائد على لوحاتهم ، واستخدمها الدادائيون من أمثال شفيترز ، واستخدم ماتيس قصاصات من الورق الملون بديلا كاملا عن الأصباغ/ هذا التعريف من The Penguin Dictionary of Arts and Artist,Peter and Linda Murray:New York,1982,p100

إليه معاني جديدة.

وفي أعمال سعدي الأخيرة ازداد تركيزه على هذا الأسلوب ، وفي النموذج موضوع هذه الدراسة (ديوان صلاة الوثني)[1] تحديداً ، لا نكاد نجد قصيدة واحدة تخلو من أن يكون هذا الأسلوب عماد بنائها . ولكي نوضح فكرة الملصق نستعرض بعض النماذج من (صلاة الوثني):

ربّما ساءلتُ نفسي الآنَ، عمّا أكتبُ الآنَ ...

لماذا أكتبُ الآنَ ؟

وفي أيّ مكانٍ أكتبُ الآنَ ؟

. . . .

. . . .

. . . .

ألمْ يُتعبْكَ نصفُ القرنِ من ألعابِكَ :

الصخرةُ والنبعُ

وهذي اللغةُ ... الألوانُ والغيمُ ...إلخ ؟[2]

الاسطر الثلاثة المكونة من النقاط نمط من الكولاج ، فهي ليست جزءاً من المعنى الكلي للقصيدة ، لكنها- بكل تأكيد- عامل من العوامل التي

(١) الديوان منشور على موقع الشاعر على الشبكة العالمية ، ولذلك لانشير إلى ارقام صفحات ، بل نكتفي بذكر عناوين القصائد حيث يمكن مراجعتها على الموقع

(٢) صلاة الوثني: أغنية الهزار

تبني الانطباع النفسي للمتلقي.

الليلةَ، يأتي طائفٌ من آخرِ القَصْباء.

يأتينا الشِقِرّاقُ بما فاهت به جنّيةُ الهورِ

وتأتي عبرَ مجرى المـاء أفراسُ النبـيّ.

الطينُ من زقّورةِ المَنأى سيأتي

والخُلاسيّونَ والجرحى، وما تحمله الفاختةُ

الأولى، وما ينفثه الثورُ السماويُّ،

ويأتينا عليُّ بنُ محمد...

هذه الأرضُ لنا

نحن، بَرأْناها من الماء[1]

هذا البناء يخضع تماما للتعريف الذي اشرنا اليه لفن (الكولاج)، فالصورة الكلية هنا ليست الا مجموعة قصاصات صورية لصقت مع بعضها لتكون صورة واحدة من غير أن تكون البنية الدلالية السببية التقليدية هي الرابط الذي يقود من عبارة إلى أخرى.

لا سرّ لديكَ

ولا سرَّ لديّ

الدنيا، الآنَ، غدتْ أضيقَ من جُحْرِ الضّبِّ ...

---

(١) نفسه: اذهب، وقلها للجبل

ـ الخَيلُ تخِبُّ بعيداً ـ

والمرأةُ (أعني آخرَ زوجاتكَ) تعرف هذا

والمارّةُ

والمرآةُ

وآلافُ الناسِ على شاشات التلفزيون...

أنا أيضاً أعرفُ هذا

(حتى وأنا في الريفِ بأقصى لندنَ)[1]

العبارات التي وضعها الشاعر بين الأقواس ليست عبارات تفسيرية ، والأقواس ذاتها جزء من الكولاج.

انماط الملصقات:

إن تركيز سعدي على هذه التقنية في مجموعة (صلاة الوثني) يجعلها أنموذجاً جيداً لاستقراء أنماط الملصقات التي يضعها الشاعر في نصوصه ويمكن أن نلحظ عدداً منها:

ملصق الفراغ:

هذا أشيع ، وأقدم أنماط الملصقات في شعر سعدي ، يتكون من ثلاثة أسطر من النقاط هكذا:

---

(١) نفسه : الى شيخ عشائر ال

....

....

....

وهذا العدد(٣) مضطرد ، فالشاعر لا يغيره أبدا أينما استخدمه . كما في الجبل الأزرق:

- ستعرفُ الأسماءَ، يا عَمُّ ...

....

....

....

الثيابُ مهفهفاتٌ

والبناتُ يدُرْنَ، يرقصنَ ...

السماءُ خفيضةٌ:

ياعَمُّ، نحن بناتكَ!

انقَضّتْ علينا الطائراتُ ...

عد بعض الدارسين هذا النوع من الملصقات دليل استتار ضعف الشاعر وراء مهاراته الفنية ، فهو نمط من التكرار الضعيف[1] ، و لكن يلاحظ هنا أن هذا الملصق لا يؤدي وظيفة دلالية مباشرة ، إذ يمكن رفعه من غير أن تختل

---

(١) أوراق مشاكسة – مقالات في الفكر والأدب ، أحمد يوسف داود : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ١٨٥

دلالات النص . مما يدل على أن ثمة وظائف أخرى ما وراء – دلالية لهذه التقنية. هذا النوع من الملصقات – في الواقع – هو أبسط تقنيات الشاعر ، وهو يستخدمه كلما احتاج إلى تغيير المزاج الانفعالي للقصيدة .. فقصيدة سعدي – في العادة – متقلبة المزاج ، وقد لا يلحظ القارئ هذا التقلب ببساطة ، ولذا يلجأ الشاعر إلى إمهاله ، بإعطائه فسحة من الوقت .. هي ثلاثة أسطر فارغة ، ولعل هذا أحد الأسباب التي دفعت بعض الدارسين إلى أن يعد قصائد الشاعر الحديثة قصائد ذكية أكثر من كونها شعرية[1]:

أنا لن أنتظرَ الليلةَ شيئاً:

هو ذا القطنُ الشتائيُّ يغطي ساحةَ القريةِ

والطيرُ الذي ظلَّ يزورُ الكستناءَ ارتحلَ...

الأشجارُ لا تهتـزُّ،

والنافذةُ الوسطى التي تمنحُني إطلالةَ البُرجِ، تغيمُ

....

....

....

الآنَ تأتي عدنٌ بالبحرِ

تأتي عدنٌ بالسَّيسَبانِ الحُرِّ والأسماكِ

(١) سعدي يوسف.. صورة الشاعر في منفاه ، د. علي جعفر العلاق: صحيفة الأديب ، العدد ١٤١

تأتي بالأفاويـهِ...

وتأتيني بما يجعلُ هذا الكونَ ملتفّاً على جمـرتـهِ؛[1]

إن نظرة سريعة إلى الأفعال التي استخدمها الشاعر ما قبل الملصق وما بعده كفيله بان توضح مقدار التغيير في المزاج الانفعالي:

لن انتظر ، يغطي ، يزور ، ارتحل ، لا تهتز ، تغيم

هذه المجموعة من الأفعال تضع جواً من اليأس ، والإحساس بالظلمة ، أما ما بعد الملصق فالشاعر يكرر الفعل (يأتي) أربع مرات ويستخدم معه (يجعل) فيبني إحساساً بالتغير ، والتكوين الجديد . ويزيد من هذا الإحساس استخدام كلمة (عدن) بدلالاتها في الموروث الديني ، وارتباطها بالراحة الأبدية.

إن من الصعب على القارئ أن يلحظ هذا التغير السريع في المزاج الانفعالي لولا الملصق الذي وضعه الشاعر بين الانفعالين.

والعشْبُ بين شقوقِ المَمَرِّ

وأعشاشُ نيسانَ

حتى المحطّةُ في المُنتأى _

كلُّها ، الآنَ، لا تتحرّكُ ...

....

....

....

---

(١) صلاة الوثني: الليلةَ... لن أنتظرَ شيئاً

لكنْ (أتلمحُ أُذُنَـي حصانٍ على الـمَرْجِ؟)

أَنـصِـتْ!

أترتشفُ الوشوشاتِ الشفيفةَ؟

هل تسمعُ الـماءَ في القصبِ؟[1]

التقنية ذاتها نجدها في هذا النص و الانتقال هنا مثل النص السابق - من السكون إلى الحركة ، أو من اليأس إلى الأمل.

وقد تنبه بعض الدارسين إلى اهتمام سعدي يوسف بالشكل الطباعي للقصيدة ، ولم يتردد في نعته بالهندسة: "فإن لكل قصيدة حرة عالماً خاصاً من السواد وعالماً خاصاً من البياض. ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدة "الشخص السادس" للشاعر سعدي يوسف ، لاكتشفنا أن قضية الحضور الذي ينتزعه السواد من مساحة البياض وتوزيع الخارطة المكانية للقصيدة على أساس نتائج ليست محض مصادفة عابرة ، إنما هناك هندسة معينة تقررها التجربة."[2]

ملصق الهلالين:

يأتي هذا النوع بالمرتبة الثانية من حيث استخدامه في (صلاة الوثني) ، ويتلخص باجتلاب الشاعر جملة أو كلمة وحشرها وسط السياق بين هلالين:

---

(١) نفسه: الأشياء تتحرك

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، د. محمد صابر عبيد: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص ٥٢

أحسستُ بأنّ اللونَ البُنّيَّ تحرّكَ

أنّ نقيعاً من أزرقَ، شِبهَ رماديٍّ، يدخلُ في البُنّيِّ،

وأحسستُ بأني سأموتُ (إذا ما مُتُّ) على شاطئِ بحرٍ؛

أحسستُ بأني سأموتُ سعيداً ...[1]

يلاحظ هنا أن (إذا ما مت) يمكن رفعها من النص دون اختلال بالدلالة أو الوزن.

والمرآةُ

وآلافُ الناسِ على شاشات التلفزيون...

أنا أيضاً أعرفُ هذا

(حتى وأنا في الريفِ بأقصى لندنَ)

أعرفُ أنكَ ملقىً:

وجهُكَ للأرضِ

وجزمةُ جنديٍّ أمريكيٍّ تسحقُ فِقْراتِكَ حتى الأرضِ؛[2]

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الملصقات في النص السابق ، إذ يمكن قراءته من غيرها. لكننا إذا فعلنا ذلك فإننا سنفقد أثرا مهما في المزاج الانفعالي للنص ، ثمة مزيج غريب بين السخرية والجد ، فسعدي يلجأ إلى هذا النوع من الملصقات كلما احتاج إلى تعميق الفعل الدرامي ، أو إظهار

---

(١) نفسه: منتظرا الزوبعة المطر

(٢) نفسه: الى شيخ عشائر ال

التناقض بين موقفين دراميين في قصيدته لصنع المفارقة أو السخرية :

شَعري ابْيَضٌ

ثمّ اصفَرٌ، كالهالةِ،

أحسستُ بأني ذو جناحَين...

وأحسستُ بأني في دمٍ من فضّةٍ سائلةٍ

(أعني دمي)

سوف أطير ..."[1]

لم يكن الشاعر مضطرا لوضع عبارة (أعني دمي) ، فالدلالة واضحة جلية ، ولكن ليس بإمكاننا نكران مقدار العمل الذي أدته هذه العبارة في تعميق موقف (الراوي) الانفعالي.

الملصق المقطعي:

يلجأ سعدي أحيانا إلى إلصاق مقاطع شعرية ، أو نثرية كبيرة ، وهذا الأسلوب يشبه تكنيكاً معروفا في المسرح ، وهو ("التلصيق" الكولاج). يظهر أثناء الحوار استشهاد تاريخي أو أدبي لا تدركه الشخصيات. إنها غمزة عين يوجهها المؤلف للجمهور:"لا تلمسها ، إنها محطّمة" ، كما قالت السيدة سميث ، أمّا جاك فيقول: كوني أختاً جديرة بأخ مثلي" ، أمّا الدكاترة في مسرحية الما فإنهم يتبادلون الشتائم بسبب مفردات إحدى

(١) نفسه: صلاة الوثني

حكايات لافونتين:"عجل... بقرة ...خنزير...." ، ويذكر السيد الضخم في مسرحية اللوحة الشاعر بودلير دون أن يعرفه.."[1] وتصلح قصيدة (القطار الايرلندي) مثالا جيدا لهذا النمط من الملصقات :

في دَبْـلِن

كان قطارُ الليلِ، الحانةَ

حانةَ فيتزجيرالد

وأنت تغمغمُ في إحدى عربات المطعمِ :

يا ليلُ، يا صاحبي، راحَ الفتى وارتـاحْ

وامتدَّ ثوبُ الدُّجى، واسوَدّت الأقـداحْ

حتى المجاذيفُ ملّـتْ حيرةَ المَـلاّحْ

ياليلُ، يا صاحبي... سمُّ الأفاعي فاحْ

حانةُ فيتزجيرالد

مَمَـرٌّ ضاقَ بأنفاسِ زبائنهِ

ونوافذُ مُصنْمَتَةٌ

مثل قطارِ الهندِ،

ولكنكَ

---

(١) يوجين يونسكو ، : كلود ابستادو: ترجمة قيس خضور ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٩ ، ص١٨٨

حتى لو كنتَ مسافرَ ليلٍ بقطارِ الهندِ

ستبحثُ عن مأوى

تبحثُ عمّا سيكونُ سؤالاً أو سلوى

تبحثُ عن " سعدي " المُتَلَبِّثِ في الظلمات

تبحثُ عمّا ماتَ

وعمّن مات؛

أأخطأتَ طريقَكَ حينَ بلغتَ أخيراً

إحدى عرباتِ المطعمِ؟

هل كانت دَبْلِنُ في اللوحِ؟

إذاً ، أين فُجاءتُها؟

أينَ الدهشةُ في أنْ تلقى ما قُدِّرَ أن تلقى؟

في أن تقرأَ ما في اللوحِ، وأنت اللوح.؟.

يا ليلُ، أين الصّفا ؟ أين انطفا المأمولْ

أرضُ السوادِ انتهتْ للشوكِ والعاقولْ

كلُّ الجيوشِ اقتضتْ منها ، وحالَ الحَولْ

يا حسرتي للضميرِ المشترى المقتولْ

UK troops in Iraq

Straw .The Irish Times – 06.01.04 says ،indefinitely

واقعُ الأمرِ أنني لستُ قاريءَ صحفٍ مدمناً؛
لكني كنتُ في طائرة الخطوط الجوية الإيرلندية
عائداً إلى لندن مع صديقتي . هذه الصديقةُ
أطبقتْ جفنيها فجأةً لتعودَ إلى الحانةِ التي
شربتْ فيها الموسيقى، البارحةَ، حتى الفجر.
صحيفة The Irish Times كانت بين يدَي
الشخصِ الثالث الذي لا أعرفُه . لا أدري
كيف لمحتُ الخبرَ ... وكيف سجّلتُه
على التذكرةِ المستنفَدة . عُذراً !
اسمَعْني الآن!
ألستَ تغمغمُ في آخرِ أيامِ السنةِ ؟
ـ الحانةُ تنطلق الليلةَ مثلَ قطارٍ في الهند ـ
ابحَثْ في إحدى عرباتِ المطعمِ
عن كرسيٍّ
أو صورةِ كرسيٍّ ...
فالليلُ طويلٌ
بل سيكونُ الأطولَ من أنفاسِ مَمَرِّ الحانةِ
إذْ تبحثُ عمّا ماتَ

وعمّن مات ...

اسمَعْني الآن ...

يا ليلُ، يا صاحبي، ما أوحشَ الوحدةْ !

أطبَقْتَ يا ليلُ، حتى ماتت الوردةْ

وارتدَّ مَن كان مجبولاً على الرِدّةْ

لكنّ صوتي سيبقى للصدى، وحدهْ

ستدقُّ الساعةُ معلنةً عن ضوءٍ

في آخرِ هذا النفقِ المظلمِ ...

....

....

....

ايّانَ تدقُّ الساعةُ ؟

أيّانَ ستأتيكَ ملائكةٌ ؟

أيّانَ ستهدأُ أنفاسُكَ

بين ملائكةٍ وشموع ...[1]

في هذه القصيدة هناك أولا ملصقات (الرباعيات) التي وضع الشاعر

(١) نفسه: القطار الايرلندي

تحتها خطوطا مميزة. وهناك النص النثري بعد العبارة الانجليزية.

في(القطار الايرلندي) لا يخدم (الكولاج) بناء المزاج الانفعالي حسب ، بل يتعدى ذلك إلى أن يكون مكونا فاعلا في بنية النص. فالرباعيات أسهمت في التعبير عن جو الضجر من السفر الطويل ، فهي شبيهة بتلك الأغنيات التي يرددها المسافرون في السفرات الطويلة ، أو ربما تشبه أناشيد البحارة.

أما العبارة الانجليزية والنص النثري بعدها فكان دورهما إعطاء تيار السرد صفة الواقعية وإمكانية التصديق ، تماما كما يفعل كتاب القصة إذ يضفون التفاصيل الصغيرة لإسباغ صفة الواقعية على قصصهم.

خاتمة:

تتميز تجربة سعدي يوسف الشعرية ببحثه الدائم وراء اللغة ، إذ يبدو انه يدرك أن اللغة قد تكون أحياناً عاجزة عن نقل الصورة الشعرية نقلا أميناً ، ولذا فهو يجرب أدوات أخرى بغية رسم صورة بأعلى ما يمكن من الدقة ، و(الكولاج) واحد من أهم تلك الأدوات التي استخدمها الشاعر إذ صارت الملصقات علامة فارقة في شعره ، يكثر من توظيفها في قصائده ، أما الخدمة التي تؤديها تلك الملصقات ، فهي غالبا المساعدة في بناء المزاج الانفعالي وتغيراته.

المصادر والمراجع

- أوراق مشاكسة – مقالات في الفكر والأدب ، أحمد يوسف داود : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١
- سعدي يوسف .. صورة الشاعر في منفاه ، د. علي جعفر العلاق : صحيفة الأديب ، العدد ١٤١
- صلاة الوثني ، سعدي يوسف:موقع سعدي يوسف على الشبكة العالمية
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعية ، د. محمد صابر عبيد: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١
- يوجين يونسكو ، : *كلود ابستادو*: ترجمة قيس خضور ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٩

The Achievements of T.S.Eliot P.O.Matthiessen :NewYork ،1959 -

The Nature of Poetry ،Donald A.Staufter:New York ، 1964-

-The Penguin Dictionary of Arts and Artist ،Peter and Linda Murray:New York ،1982

السياب في طريقه الى تشكيل الحرية

قراءة في شعر السياب العمودي

على الرغم من الكم الهائل من الدراسات التي كتبت حول تجربة رواد الشعر الحر في العراق ، نرى أن معنى الحرية التي يوصف بها هذا الشعر لم يتضح بما فيه الكفاية ، ذلك لأن معظم تلك الدراسات ركزت على الجانب الخارجي المتعلق بالوزن والقافية ، بل إننا نرى أن نازك الملائكة وهي منظرة الشعر الحر تكاد توقف نظريتها على هذا الجانب دون غيره[1] . ونحن نفترض أن الشكل الجديد من حيث الوزن والقافية لا يقع في صميم التغيير الذي أحدثه الرواد بقدر ما هو نتيجة لاحقة لتغييرات سبقته ابتكرها السياب في السنوات ما بين ١٩٤٢ و١٩٤٨ استنادا إلى تواريخ القصائد التي ذكرت في ديوانه.

في هذا البحث نحاول الكشف عن شيء من الملامح التي تبين معنى التحرر الذي نشده رواد الشعر الحر في العراق من خلال دراسة الشعر العمودي لبدر شاكر السياب ، ورصد ملامح التجديد فيها للبرهنة على الفرضية السابقة.

---

(١) على هذا الأساس بني كل كتابها قضايا الشعر المعاصر ويكفي النظر إلى الفهرس: ٣٥٨

ضوابط الشكل التقليدي

عبر مئات السنين ، اكتسب الشكل التقليدي الكثير من الضوابط التي تشكل الذائقة الشعرية العربية ، ولطالما حاول القدماء تحديد هذه الضوابط وصياغتها في قواعد بينة ، وربما كانت محاولة بناء شكل افتراضي للقصيدة التقليدية عرف بعمود الشعر أبرز تلك المحاولات .وفي هذا البحث نحاول النظر إلى الشكل التقليدي من زاوية جديدة ، ربما نستطيع من خلالها أن نضع مقاربة واضحة لمعنى الحرية التي نشدها السياب.

يفرض الشكل التقليدي مجموعة من الضوابط والتقنيات بناء على ثلاث حقائق شكلية هي:

ثنائية البيت (صدر وعجز) .

القافية بوصفها خاتمة حتمية للبيت .

البناء السمتري Symmetric للقصيدة (التناظر العمودي بين الأبيات) .

أما الحقيقة الأولى ، فقد أدت إلى تقييد تفكير الشاعر الإبداعي بالثنائيات ، فأن يقسم البيت على قسمين متساويين يعني أن يُبنى من جملة مركبة تربط بين جزئيها علاقة تماثل ، أو تضاد ، وهكذا ظهرت مجموعة من التقنيات التي أصبحت شيئا فشيئا تقاليد لا سبيل إلى التملص منها ، ونذكر من هذه التقنيات على سبيل التمثيل لا الحصر ، تلك المجموعة التي أحصاها صاحب الإيضاح من تقسيم ، وموازنة ، وتماثل ، وتقابل ، ومساواة ، وغير ذلك[1] ، وكل تلك التقنيات تقوم على

(١) ينظر الايضاح في علوم البلاغة: ٣١٨/١ وما بعدها

ابتكار علاقة ثنائية يمكنها ربط شطري البيت الواحد.

انظر مثلا قول المتنبي:

فلم أر بدرا ضاحكا قبل وجهها ولم تر قبلي ميتا يتكلم[1]

ينحصر تفكير الشاعر وهو يبني هذا البيت باستغلال ثنائية (الصدر – العجز) ، فينشئ تركيبا لغويا فيه عدد من العلاقات الثنائية ، وهي:

أنّ كلاً من الصدر ، والعجز يتكون من جملة تامة ، وكلاهما مبني من التركيب النحوي ذاته.

الواو العاطفة في أول العجز تقنية شائعة للدلالة على المقابلة بين الشطرين ، إذ هي مركز عتلة التوازن التي لا يقوم بغيرها ، وما استجلاب الفاء في أول الصدر إلا لحجز مكان لهذه الواو في أول العجز.

ثمة ثنائية بين كل كلمة في الصدر ، وأخت لها في العجز.

على الرغم من التماثل بين الشطرين في التركيب النحوي ، فإنّ ثنائية المعنى نمط آخر من العلاقة ، فهي علاقة تضاد.

ومن العلاقة السابقة تنشأ ثنائية أخرى هي علاقة التضاد بين شكل التماثل اللفظي ، والتضاد المعنوي..

ثم أن هذه البنية الثنائية تفرض شكل الصورة الشعرية ، وأساليب بنائها ، فهي غالبا تتكون من طرفين (تشبيه ، أو استعارة ، أو كناية ، أو تورية ....).

وأما الحقيقة الثانية ، فقد فرضت هي الأخرى عدداً من التقاليد والضوابط ، فالقافية بوصفها الخاتمة المادية للبيت تكتسب أهمية بالغة . إنها

---

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي: ٨١/٤

مثل الضربة الإيقاعية التي تحدد نهاية الجملة الموسيقية على المستوى الصوتي ، غير أن لها وظائف أخرى اكتسبتها مع مرور الزمن لعل أبرزها إشعار القارئ بالمتعة بتمكينه من تخمين كلمة القافية ، وقد يلجأ الشاعر أحيانا إلى لعبة أكثر تعقيدا بأن يستدرج القارئ إلى تخمين قافية ما ثم لا يأتي بها ، بل يفاجئ القارئ بأخرى تثير الدهشة . وابتكروا لهذا الغرض تقنيات عدة ما لبثت أن أصبحت معيارا لموهبة الشاعر وإجادته ، ومن ذلك تقنية سموها (رد العجز على الصدر)[1] ، وأرادوا بذلك أن يذكر الشاعر في حشو البيت كلمة القافية ، وما ذلك إلا لأنها ستمكن القارئ من تخمين كلمة القافية .

ومنها تقنية سموها التو شيح ، وهي "أن يكون معنى أول الكلام دالا على لفظ آخره ولهذا سموه التو شيح فإنه ينزل فيه المعنى منزلة الوشاح وينزل أول الكلام وآخره منزلة محل الوشاح من العاتق والكشح اللذين يجول عليهما الوشاح"[2].

انظر – مثلا – كيف يمتدح صاحب الخزانة هذا البيت:

وما أروني التفاتا عند نفرتهم   وأنت يا ظبي أدري بالتفاتهم

فيقول: "فهذا البيت فيه التورية بتسمية النوع وقد برزت في أحسن قوالبها ومراعاة النظير في الملائمة بين الالتفات والظبي والنفرة والانسجام الذي أخذ بمجامع القلوب رقة والتمكين الذي ما تمكنت قافية باستقرارها في بيت كتمكين قافيته"[3]

---

(١) للاستزادة ينظر المثل السائر : ٢٤٧/١

(٢) خزانة الأدب :٢٢٢/١

(٣) نفسه : ١٣٧/١

ما يهمنا هنا امتداحه للقافية بالتمكين الذي أراد به التحامها مع أجزاء البيت ، ولكن هذا التمكين – في الواقع – لا يتأتى من كلمة القافية ذاتها بل من بنية البيت التي مهدت لها ، وهذا يعني أن القافية فرضت شكل بنية البيت ، وتقنياتها.

هذا الفهم لتقنيات القافية يفسر لنا السبب الذي من أجله أصبح التصريع تقليداً قارّاً ، فإنّ من المستحيل تخمين القافية في البيت الأول لولاه.

وأما البناء السمتري (التناظري) لأبيات القصيدة العمودية ، فيفرض هو الآخر مجموعة من التقنيات ، فالبيت الشعري هو الجملة الموسيقية المتكررة التي تكون اللحن ، ومن غير الممكن طبعا تصور قطعة موسيقية تتألف من تكرار جملة واحدة . ومن هنا كان على الشاعر أن يبتكر من التقنيات ما يمكنه من التغلب على هذا التكرار الصوتي اللا متناهي الناتج عن البناء السمتري . ولكن اهتمام القدماء ببناء البيت منعهم من التركيز على هذا النوع من التقنيات الذي يتعدى البيت إلى القصيدة.

ومن هذه التقنيات أن يأتي الشاعر بعدد من الأبيات متشابهة البناء ، أو التأثير ، ثم يأتي ببيت مختلف يشتمل على مفاجأة ، وهو بهذا يبني نسقاً إيقاعياً ، ثم يقوم بحل ذلك النسق بالبيت المختلف. وهكذا تبنى القصيدة من دفعات من الأبيات تكمن قوة كل منها في بيت حل النسق[1].

ولنقرأ مثلا من قصيدة للمتنبي:

---

(١) فكرة النسق الإيقاعي واحدة من الأفكار البنيوية ملخصها أن التكرار وحده لا يمكن أن يصنع الإيقاع بل لابد من انهاء التكرار بما يسمى حل النسق. للاستزادة ينظر جدلية الخفاء والتجلي : ١٠٨ وما بعدها

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا ... وَحَسبُ المَنايا أَن يَكُنَّ أَمانِيا

تَمَنَّيتَها لَمّا تَمَنَّيتَ أَن تَرى ... صَديقاً فَأَعيا أَو عَدُوّاً مُداجِيا

إِذا كُنتَ تَرضى أَن تَعيشَ بِذِلَّةٍ ... فَلا تَستَعِدَّنَّ الحُسامَ اليَمانِيا

وَلا تَستَطيلَنَّ الرِماحَ لِغارَةٍ ... وَلا تَستَجيدَنَّ العِتاقَ المَذاكِيا

فَما يَنفَعُ الأُسدَ الحَياءُ مِنَ الطَوى ... وَلا تُتَّقى حَتّى تَكونَ ضَوارِيا

حَبَبتُكَ قَلبي قَبلَ حُبِّكَ مَن نَأى ... وَقَد كانَ غَدّاراً فَكُن أَنتَ وافِيا[1]

يلاحظ أن الأبيات الأربعة الأولى تبني وحدة معنوية واحدة ، ثم يأتي البيت الخامس ليجمل المعنى بشكل حكمة مكثفة ، ينتهي عندها الكلام ولا يمكن أن يقال بعده شيء آخر ، وهكذا يأتي البيت السادس ليبدأ وحدة جديدة. وبهذه الطريقة يبني الشاعر تنويعاً هارمونياً للتغلب على رتابة التكرار السمتري.

قصائد السياب العمودية

ما دام هدف البحث رصد تطور تقنيات الشاعر نحو الحرية ، فقد كان من المهم معرفة التاريخ الذي كتبت فيه كل قصيدة ، ولهذا تم استبعاد بعض النصوص التي لم نستطع ردها إلى عام معين ، وهي نصوص قليلة جداً.

نجد في هذه القصائد العمودية ما يأتي:

---

(١) ديوان أبي الطيب المتنبي : ٢٨١/٤

قصيدة واحدة كتبت عام ١٩٤١ على طريقة الموشح من الهزج.[١]

هناك خمس قصائد كتبت في العام ١٩٤٢ والتزم الشاعر فيها جميعاً القافية الواحدة ، وأوزانها هي (الخفيف ، قصيدتان من الطويل ، مجزوء الرمل ، المقتضب).[٢]

خمس قصائد كتبت عام ١٩٤٣ التزم فيها بالقافية الواحدة ، وأوزانها هي (الطويل ، الهزج ، السريع ، الكامل ، الخفيف).[٣]

ست وعشرون قصيدة كتبت في العام ١٩٤٤ ، خمسٌ منها متعددة القوافي ، والباقيات التزم فيها القافية الواحدة ، أما أوزانها فكانت (ثمانٍ من الكامل ، ثمانٍ من المتقارب ، اثنتان من كل من البسيط ، والخفيف ، والوافر ، واحدة من كل من الهزج ، والسريع ، والمنسرح ، ومجزوء الكامل).[٤]

اثنتاعشرة قصيدة كتبت في العامين ١٩٤٥ و١٩٤٦ ولم نستطع الفصل بين العامين التزم بتسع منها بالقافية الواحدة ، وجاءت الثلاث الأخريات متعددة القافية ، وأما أوزانها فكانت (خمس من الخفيف ، وأربع من الكامل ، وثنتان من مجزوئه ، وواحدة من الوافر).[٥]

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٠٩

(٢) نفسه :٤٠٨ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٢

(٣) نفسه : ٤١٣ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٨ ، ٤١٩

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة : ٨٤ ، ٤٠٧ ، ٤٠٧ ، ٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٣ ، ٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٩ ، ٤٥٩ ، ٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ ، ٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ ، ٤٧٠ ، ٤٧١

(٥) نفسه: ٣٧ ، ٨٦ ، قصائد مجموعة أعاصير ٤٩٥ — ٥١١

ثلاث قصائد كتبت في العام ١٩٤٧ التزم في واحدة منها فقط القافية الواحدة ، وأوزانها (قصيدتان من المتقارب ، وواحدة من السريع)[١]

عشر قصائد كتبت في العام ١٩٤٨ التزم القافية الواحدة في واحدة منها فقط ، وجاءت (ثلاث من الكامل ، وثلاث من مجزوئه ، وثنتان من الخفيف ، و واحدة من كل من البسيط ، والمتقارب)[٢]

ثماني قصائد كتبت بعد ابتكار الشكل الجديد ما بين الأعوام ١٩٥٢ - ١٩٦٤ التزم بدر في ست منها القافية الواحدة ، وجاءت (ثنتان منها على كل من الرمل ، والكامل ، والطويل ، وواحدة على كل من البسيط ، والمتقارب)[٣]

يمكن الآن أن ننظر في أوزان القصائد ، ونقسمها على مجموعتين ؛ صافية ، وممزوجة مثلما سمتها نازك[٤] ، أو مركبة ، وبسيطة مثلما سميناها في دراستنا للإيقاع في الشعر العراقي الحديث[٥] .

(١) نفسه٣٩ ، ٦٣ ، ٧١

(٢) نفسه :٥٧ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٩ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧

(٣) نفسه : ٣٦٤ ، ٥٢٣ ، ٥٣٠ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ ، ٥٣٥ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨

(٤) ينظر قضايا الشعر المعاصر : ٦٧ - ٩٧

(٥) ينظر بحث هذه القضية في التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج: الفصل الأول

ومن الإحصائيات السابقة يمكننا أن نضع الجدول الآتي:

العام	القصائد	قافية مفردة		قافية متعددة		بحور بسيطة		بحور مركبة	
١٩٤١	١	٠	٪٠	١	٪١	١	٪١٠٠	٠	٪٠
١٩٤٢	٥	٥	٪١٠٠	٠	٪٠	١	٪٢٠	٤	٪٨٠
١٩٤٣	٥	٥	٪١٠٠	٠	٪٠	٢	٪٤٠	٣	٪٦٠
١٩٤٤	٢٦	٢١	٪٨٣	٥	٪١٧	١١	٪٤٢	١٥	٪٥٨
١٩٤٥-١٩٤٦	١٢	٩	٪٧٥	٣	٪٢٥	٦	٪٥٠	٦	٪٥٠
١٩٤٧	٣	١	٪٣٣	٢	٪٦٦	٢	٪٦٦	١	٪٣٣
١٩٤٨	١٠	١	٪١٠	٩	٪٩٠	٧	٪٧٠	٣	٪٣٠
١٩٥٢-١٩٦٤	٨	٦	٪٧٥	٢	٪٢٥	٥	٪٥٥	٣	٪٣٥

يقدم هذا الجدول حقائق قد تبدو مفاجئة، لكنها – كما سنرى – متوافقة مع الفرضية التي بني عليها هذا البحث.

نلاحظ أولا أن الشاعر في سنيه الأولى حتى العام ١٩٤٥ التزم القافية الواحدة على الرغم من أن الساحة الأدبية في ذلك الوقت كانت تشهد عدداً من التجارب في التخلي عنها.

ونلاحظ أيضا ميل الشاعر في الوقت نفسه إلى الكتابة على البحور المركبة كالطويل، والبسيط، والوافر.

مع أننا نلاحظ اتجاه الشاعر إلى القافية المتعددة والبحور البسيطة شيئا فشيئا ابتداء من العام ١٩٤٤، نلاحظ أن القصائد العمودية التي كتبت بعد ابتكار الشكل الجديد تقلب اتجاه التغيير، إذ ترتفع نسبة القافية الواحدة مرة أخرى، وكذلك ترتفع نسبة البحور المركبة.

وعلى الرغم من هذه الظواهر يظل اتجاه الشاعر نحو حرية الشكل واضحاً، فإذا ما استبعدنا القصيدة الوحيدة المؤرخة في ١٩٤١ (وسبب استبعادها كونها

وحيدة ولا يمكن إعطاؤها دلالة إحصائية) ، وإذا ما غضضنا النظر عن القصائد العمودية التي كتبت بعد ابتكار الشكل الجديد ، سنلاحظ أن اقتراب الشاعر من البحور البسيطة كان اقتراباً تصاعدياً مضطرداً حيث تتصاعد نسبتها ، ولا تتراجع أبدا ، ومن ناحية أخرى نرى تصاعد وتيرة الاتجاه نحو القوافي المتعددة كلما اقتربنا من عام ١٩٤٨ .

هاتان الظاهرتان تعنيان أن الشاعر آخذ شيئا فشيئا بإدراك أهمية البحور البسيطة ، والقافية المتعددة في الوصول إلى الشكل الذي ينشده.

اتجاه السياب نحو الحرية:

بعد أن لاحظنا كيف كان السياب يتجه حثيثاً نحو الشكل الخارجي الحر ، ننتقل إلى ما نراه الجانب الأهم من الحرية ، وهو التحرر من التقنيات الداخلية للشكل التقليدي ، "فالشكل أشمل من الوزن ؛ فهو في الصور والألفاظ ، والإيقاع الداخلي ، والألفاظ ، والأنساق ، والأقنعة ، وليست الموضوعات ذاتها سوى عناصر داخلية تقوم على التضاد ، والحركة ، والنمو والتصاعد."[١] وقد لا تكون هذه العبارة مستغربة في الخطاب النقدي العربي إذا جاءت في معرض الحديث عن الشعر الحر ، لكننا نستخدمها ونحن نبحث عن الاتجاه نحو حرية الشعر في شعر السياب العمودي.

وأنا أقرأ شعر السياب العمودي ، لفتت انتباهي قصيدة (شهيد الحرية) ، التي أرخت في الديوان في ١٩٤٢[٢] ، ومنها هذه الأبيات التي تبدأ بها:

---

١ بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة ، د. خليل موسى : اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٣ ، ٧

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤١٠

شهيد العلا لن يسمع اللوم نادبه وليس يرى باكيه من قد يعاتبه

طواه الردى فالكون للمجد مأتم مـــشارقه مـــسودة ومغاريـــه

فتى قاد أبناء الجهاد إلى العلا وقد حطمت بأس العدو كتائبه

فتى همه أن يبلغ العز موطن غدا كل باغ دون خوف يواثبه

فتى يعرف الأعداء فتكة سيفه وقد فتحت فتحا مبينا مضاربه

تبين هذه القصيدة بدايات السياب التقليدية ، فهي ليست إلا رثاءً تقليدياً بلغة الرثاء التقليدية ، ولنا أن نقارنها بأبيات ليلى الأخيلية في رثاء توبة مثلا :

فإن تكن القتلى بواء فإنكم فتى ما قتلتم آل عوف بن عامر

فتى كان أحيا من فتاة حيية وأشجع من ليث بخفان خادر

أتته المنايا دون درع حصينة وأسمر خطي وجرداء ضامر

فنعم الفتى إن كان توبة فاجراً وفوق الفتى إن كان ليس بفاجر[1]

وسواء أكانت المقارنة على المستوى الصوتي ، أم على مستويات الدلالة ، فإننا سنلاحظ بوضوح التزام الشاعر بتقاليد الرثاء ، ففي القصيدة مفردات الرثاء التقليدية مثل (نادبه ، باكيه ، طواه الردى ، ليطلق الدمع .....) ، ويمكن أن نلاحظ خضوع الشاعر للثنائيات التي أشرنا لها في صدر البحث وهي:

التصريع في المطلع.

---

(١) الأغاني : ٢٤٤/١١

التو شيح في البيت الثاني (مشارقه ، مغاربه)

بناء البيت من جملتين متقابلتين تفصل بينهما الواو في أول العجز لعدد من أبيات القصيدة.

بناء أبيات متناظرة كما في مجموعة (فتى....) ومجموعة (أراق عبيد.....)

ثم ماذا غيرالخضوع للتقليد يدفع الشاعر لاستعارة السيوف والخيول والكتائب لمرثيه الذي أعدم عام ١٩٤١ وهو ضابط كبير في جيش حديث !

هذا الخضوع لتقاليد الشعر العمودي ظاهرة واضحة في كل الشعر العمودي الذي كتبه قبل عام ١٩٤٤ ، فهذا العام – حسب تقديرنا – هو عام التجريب الحاسم الذي يتضح فيه بجلاء اتجاهه نحو التحرر من التقاليد العمودية.

حرية اللغة:

لعل أبرز مظهر من مظاهر اتجاهه نحو الحرية ذلك الجانب المتعلق بالتحرر من القاموس الشعري التقليدي ، فإن واحدة من أهم الإشكاليات التي تجرأ السياب عليها إشكالية اللغة الشعرية ، هذا المأزق الثقافي المزمن ، إذ بقي القاموس الشعري للشاعر العربي محافظاً على شكله عدة قرون ، على الرغم من "إن لكل عصر همومه ومشاكله وقضاياه ، والإنسان مطالب في كل عصر بأن يواجه الحياة بما يلائمها من سلوك .... واللغة – بوصفها ترجمانا لكل فعل ، أو المقابل اللفظي لكل موقف – إنما تتكيف ، بحكم ما في طبيعتها من طواعية ومرونة ، وفقا لكل فعل وكل موقف."[(١)]

---

(١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : ١٧٥

ويمكن أن نرصد ثلاثة جوانب من التغيير في شعر السياب العمودي ، طرأت على لغته بشكل خاص في عام التجريب ١٩٤٤ ، وهي:

أولا: تجربة قاموس الرومانسيين:

في كثير من قصائده التي كتبها في هذا العام يتعمد الاعتماد على القاموس الشعري للرومانسيين في عصره ، وربما كان أبرزهم علي محمود طه المهندس الذي كان بدر يحاول الاتصال به لعرض أعماله عليه.[1] واحدة من هذه القصائد (رثاء القطيع):

لقد حدثوني بموت القطيع	فشدت على القلب كف الألم
رأيتك تبكين بين الثرى	وتستصرخين رعاة الغنم
وحولك سرب من الراعيات	يخففن عنك الضنى والسأم
لقد زوقت تحت أيدي الأصيل	سفوح الروابي بظل القمم[2]

هذا المشهد – قطعاً – ليس من بيئة الشاعر ، بل هو من نتاج خياله ، بناه من قراءته شعر الرومانسيين في عصره. تشهد على ذلك مفردات مثل (السفوح ، والقمم) التي لا وجود لها في أبي الخصيب.

اللغة هنا لا تمت بصلة إلى اللغة التقليدية ، فلم يعتد شاعر القريض على استخدام هذه المفردات ، إنها أقرب إلى المفردة الشعبية ، لكنها اكتسبت الشعرية حديثاً ، نتيجة للفارق الكبير الذي صار يميز المدينة من الريف ، وبعد اكتشاف الرومانسيين شعرية الطبيعة.

---

(١) ينظر مثلا ملاحظة المحقق في الأعمال الشعرية الكاملة :٤٧١

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٢٩

و(حورية النهر) واحدة من قصائد هذا العام:

نفـــوس معذبـــة هـائمـــة   تخـــبط في الظلمـــة القاتمـــة

أجـــدَّ لهـــا الليـــل أحزانهـــا   وتـــذكار أيامهـــا الباسمـــة

وأسرى بها تحت جنح الظلام   زوارق في اللجـــة الغائمـــة

إذا مـا تلوّت علـى الشـاطئين   مـن النهـر أمواجـه اللاطمـة[1]

مشهد حورية البحر مشهد رومانسي معتاد ، لكن ما يهمنا هنا ليس المشهد ذاته ، بل قاموس المفردات الذي استخدم في رسمه ، إنّ بيتاً مثل:

وأرســى علـى مائـه زورق   تؤرجحــه النــسمة الحالمــة

لو ورد في قصيدة عمودية تقليدية ، لعد من فضول الكلام ، وما أعطاه شعريته هنا بناء القصيدة بكاملها من القاموس الرومانسي الذي يتخذ من مفردات الطبيعة أهم مصدر من مصادر اللغة الشعرية.

ثانيا: تجربة اللغة المحلية

يبدو أنّ الشاعر أحس أن القاموس الرومانسي ليس هو ما يبحث عنه تماماً ، فأخذ يقترب من اللغة المحلية باستخدام قاموسه الخاص الذي يعبر بصورة أصدق عن الطبيعة التي يعرفها:

الـشط راوحـه الأصـيل   فمضى علـى رود يـسيل

وبدا نخيل الضفة الأخـ   ـرى تحـركـه القبـول

كـم تحتـه مـن منـزل   لايـستريح بـه النزيـل

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣١

سـعف وجـذع سـقفه　　جنباتـه تعـب شـغول

وأمامـه بَلّـمٌ حبـيس　　آده الحـبس الطويـل[1]

كتب الشاعر إهداء صدّر به القصيدة هو "إلى روح ووردزورث) ، وعلى الرغم من هذه الرسالة الرومانسية الواضحة ، نرى بدراً يحاول هجر القاموس الرومانسي القياسي ، واستخدام قاموسه الخاص العراقي البصري ، فكلمة (الشط) قد لا تعني النهر إلا في اللهجة العراقية ، والسعف ، والجذع مفردات البيئة البصرية أكثر من غيرها ، و(البلم) هي التسمية المحلية لزوارق (شط العرب).

وفي (حطمت قيدا من القيود) قال:

عـشرون عامـا روعـت أشـباحها　　مهـد الرضـيع ومرقـد العـذراء

سـوداء يحتـضن السـنابل طيفهـا　　ويهـدد التنـور بالإطفـاء

ويظـل يرسـم في الفـضاء بإصـبع　　حمقـاء ظـل (الخبـزة) السـوداء[2]

هذا التنور ليس إلا التنور العراقي المعروف ، والخبزة مفردة لا يستخدمها غير العراقيين ويرمزون بها إلى كل ضروريات الحياة.

وفي (رثاء فلاح) ، نستطيع أن نستنتج من مفردات الشاعر أنه يتحدث عن فلاح من جنوب العراق ، فالمنجل ، و(يغيض اللظى صدور النساء) مفردات عراقية جنوبية.[3]

---

(١) نفسه :٤٦٣

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٩٦

(٣) نفسه : ٥٠٠

ثالثا : الجرأة في التعامل مع اللغة

عندما توقف صلاح عبد الصبور عند ت. س. إليوت قال: "لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية"[1] ، ويبدو أن هذه الجرأة تجربة لا بد أن يمر بها المجدد ، فمثلما كانت الجرأة في التعامل مع اللغة مفتاح إليوت للتغيير ، كان على السياب أن يخوض هذه التجربة.

يمكن أن نلاحظ في قصائد السياب العمودية منذ العام ١٩٤٤ ظاهرتين صرفيتين؛ أما الأولى فهي التلاعب في البنية الصرفية للكلمة لإخضاعها للوزن ، وأما الثانية فهي استخدام اشتقاقات جديدة أو غير مألوفة. وقد لاحظنا مقدرة بدر اللغوية فيما كتب قبل ١٩٤٤ الأمر الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هاتين الظاهرتين لا تدلان على عجز الشاعر ، بل هما تجربة من التجارب التي خاضها نحو الحرية.

في (يا نهر) قال:

ليودّ من شغف بمائك لو غدا ظلا يداعب فيه جنياته

متعلقا بشراع كل سفينة ليجاذب الملاح أغنيّاته[2]

لايستقيم الوزن مع كلمة (أغنياته) إلا إذا كانت الياء مشددة ، وهذا تلاعب بالبنية الصرفية لتتلاءم مع الوزن. وفي ثورة على حواء ، مثلا نقرأ :

---

(١) أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، كاملي بلحاج : اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٤ ، ٥٥

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٧٠

قـد لفهـا ليـل غلالتـه   قبريـة ونجومـه الـرمم[1]

ربما لم يستخدم شاعر غير بدر هذه النسبة الغريبة (قبرية). وفي (بين الرضا والغضب) قال:

قد كنت فيما قلت معتسفا   فلبئس قولا ذلك الكلم[2]

وقد بحثنا في المعاجم عن هذا الاشتقاق (معتسف) فلم نجده . وفي (حديث) يرد هذان البيتان:

لم يلق شعري منك قلبا راضيا   فلقد سقته مآتمي حتى ارتوى

فلتهتفن بكل نغم ساحر   مما تفيض عليك أيام النوى

يمكن أن نلاحظ أن الوزن لا يستقيم مع كلمة (نغم) إلا بتسكين الغين .

حرية الصورة:

ربما كانت الصورة أهم ما يجعل الشعر شعراً ، وقد تنبه القدماء إلى أهميتها ، وذهبوا في تطويرها كل مذهب. فالجاحظ عرف الشعر مرة بأنه "صناعة من النسج وجنس من التصوير"[3] ، وابتكروا لبنائها كثيراً من التقنيات التي تجمعها كتب البلاغة في باب البيان . ولكننا نريد هنا أن نبين أن كل تلك التقنيات مبنية على أساس ثنائي ، ذلك لأن أصلها جميعا هو التشبيه المكون من طرفين ؛ مشبه ومشبه به ، وهناك أداة

(١) نفسه : ٤٦٨

(٢) نفسه :٤٦٥

(٣) الحيوان : ١٣١/٣

التشبيه التي تفصل بين الصورة الواقعية ، والصورة التخييلية . فإذا نظرنا إلى قول المتنبي الآتي مثلا:

بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها   وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه

نلاحظ أن ثنائية البناء التي تسيطر على ذهن الشاعر تدفعه إلى أن يبني البيت من صورتين؛ واقعية ، وتخييلية ، ويضع كل منهما في شطر من البيت في تقابل ثنائي هندسي.

ثم إن الصورة في الموروث النقدي العربي كانت ضربا من ضروب البيان ، ولم يصبوا كبير اهتمام على المدلولات الانفعالية ، والنفسية لها ، ينقل صاحب الخزانة عن الرماني قوله: "التشبيه هو العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حال وهذا هو التشبيه العام الذي يدخل تحته التشبيه البليغ وغيره والتشبيه البليغ هو إخراج الأغمض إلى الأوضح مع حسن التأليف"[(١)]

أما الصورة عند بدر فقد أصبحت "عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة فضلاً عن كونها الشكل الراقي للغة الانفعالية والعاطفية"[(٢)] ، والواقع أن استخدام الصورة أداة انفعالية لم يظهر في الشعر الحر ، بل في الشعر العمودي بينما كان السياب يتجه نحو حرية الشكل.

تبكين .. والريف الجميل يكاد يرقصه الغروب

والليل يدنو .. والغيوم بجمرها الخابي تذوب

---

(١) خزانة الأدب: ١ / ٣٨٤

(٢) أصداء – دراسات أدبية نقدية : ١٨١

أرخى يديه على أبيك .. فكف منجله الدؤوب [1]

للصورة هنا مفهوم آخر ، فقد اختفت تماما تقنيات التشبيه ، وتحول مفهوم الصورة إلى رؤيا تخييلية للأشياء فكأن الشاعر ينظر بعين ملكوتية تريه الكون بصورة لا يراها غيره ، هذه الصورة الحانية لليل رسمت بالرؤيا التي يسترسل معها الشاعر لأبيات عدة.

ولبدر قصيدة أسماها (شاعر) مطلعها:

كفن بالأوراق آهاته وارتد يرثيها بآياته [2]

هنا يقدم الشاعر صورته بلغة شديدة الكثافة ، تحمل شحنة انفعالية كبيرة ، فالبيت يصور شاعراً كتب قصيدة ثم راح يقرؤها ، أو يراجعها ، ولو شئنا نثر البيت بالتشبيه التقليدي نقول : كأن الأوراق التي كتب عليها الشاعر قصيدته كفن وكأن كلماته التي كتبها آهاته ، وكأنه كفن آهاته بهذا الكفن ، فلما قرأها كان كأنه يرثي تلك الآهات بآيات من الشعر. وثمة معنى آخر هو المعنى الانفعالي ، إذ إن تصوير الأوراق ، والكلمات بالكفن ، والآهات إنما هو تصوير انفعالي أراد به التعبير عن يأس هذا الشاعر ، وإحباطه.

وبإمكاننا استخراج مئات الصور من هذا النمط من شعر بدر العمودي ، لكننا نترك هذا للقارئ خشية الإطالة.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٥١١

(٢) نفسه :٤٢٣

الحرية من خلال الفعل الدرامي:

واحدة من أهم التقنيات التي اهتدى إليها الشاعر في بحثه عن الحرية اعتماد الفعل الدرامي وسيلة لذلك ، فكان يبني كثيراً من قصائده على خلق توتر درامي انفعالي بين شخصيتين ، ومن ذلك قصيدة (أغنية الراعي)[1] ، فحين نقرأ عنوان القصيدة نعلم أن هناك شخصية الراعي وهذه أغنيته:

دعـي أغنامنـا ترعـى حيـال المـورد العـذب

وهيـا نعتلـي الربـوة يـافاتنـــة القلـــب

ومنذ المطلع تدخل الشخصية الأخرى إلى وعينا ، فأغنية الراعي خطاب لحبيبته. وفي أبيات تالية يرسم الراعي صورة انفعالية للقائه حبيبته ، لكن التوتر يبدأ بالتصاعد ابتداء من:

سئمنا العالم الفاني والناس ومرعانا

لقد سجنوا بأغلال من الأنظار نجوانا

وهنا يبدأ بتركيب الفعل الدرامي الذي يتجه نحو حل التوتر:

سننشد في أمان من عيون الناس مأوانا

وبعد أن يصور عدة حلول لحل التوتر يختتم القصيدة بهذه الصورة:

ضعي يدك الجميلة في يدي ولنذهب الآنا

وفيما كتب السياب في عام التجريب كما نسميه وهو العام ١٩٤٤ كتب

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٢١

قصيدة طويلة فقد معظمها ، هي قصيدة (بين الروح والجسد)[1] ، والتي نرى فيها تجربة درامية ناضجة ، فهي نص مبني على تعدد الأصوات ، إذ هناك شخصية الراوي الذي تبدأ القصيدة به ، وهو يصف شاعر الروح:

هذا الجريح وجرحه لا يضمد   جار الغرام عليه فهو مسهد

صب أطار الصفو من أضلاعه   قلب يمر به الهوى فيعربد

ثم يصف شاعر الشهوة:

تلك الدماء بقلبه المتضرم   تغلي فتدفع جسمه للمأثم

وهكذا يقدم بعد ذلك وصفا للفتاة موضوع النزاع بين الشاعرين ، وبعد ذلك تدخل أصوات الشاعرين في حوار يصور الصراع الدرامي بينهما.

هذا النوع من التقنية أعطى بدراً قدرة واضحة على التحرر من ثنائية الشعر العمودي ، وبناء نص طويل على أسس جديدة أهمها ملاحقة الفعل الدرامي عبر أبياته غير آبه بالطول ، ولا ما يتطلبه من حرص على الحفاظ على التقنيات الثنائية للبيت.

وأخيرا

خلاصة القول أن حركة بدر شاكر السياب نحو الشعر الحر بدأت منذ وقت مبكر في شعره العمودي ، عبر مجموعة من التقنيات مكنته من الانعتاق من سطوة الشعر التقليدي ، لكن ما أردناه هو إثبات أن حرية الوزن والقافية هي آخر ما تحقق في الحركة نحو حرية الشعر.

---

(١) نفسه :٤٧١

بقي أن ننبه إلى أن بدراً كتب ثماني قصائد عمودية بين العامين ١٩٥٢ و١٩٦٤ ، أي في الوقت الذي وصل فيه إلى إنضاج الشكل الجديد ، وهذه القصائد بحاجة إلى دراسة أخرى تبين الدواعي التي دفعت الشاعر إلى العودة بها إلى الشكل التقليدي .

المصادر والمراجع

- أبو البقاء العكبري ، ديوان أبي الطيب المتنبي ، بيروت ، ١٩٧٨
- أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، بيروت ، د .ت ، ط٢
- بدر شاكر السياب ، الأعمال الشعرية الكاملة ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ط٣
- تقي الدين الحموي ، خزانة الأدب ، بيروت ، ١٩٨٧ ، ط١
- ثائر عبد المجيد العذاري ، التشكلات الإيقاعية في قصيدة التفعيلة من الريادة إلى النضج ، دمشق ، ٢٠١٠
- الجاحظ ، الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، د . ت ، ط٢
- خليل موسى ، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة ، دمشق ، ٢٠٠٣
- ضياء الدين الموصلي ، المثل السائر ، بيروت ، ١٩٩٥
- عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة ، ١٩٦٧
- عناد غزوان ، أصداء — دراسات أدبية نقدية ، دمشق ، ٢٠٠٠
- كاملي بلحاج ، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة ، دمشق ، ٢٠٠٠
- كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ط٢
- محمد بن سعد الدين القزويني ،الايضاح في علوم البلاغة ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ط٤
- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، بيروت ، ١٩٦٢ ، ط١

إشارات في أساليب التشكيل
عند الأخطل الصغير

يزخر تراث الشعر العربي التقليدي بكثير من العبقريات التي تتطلب إعادة قراءة أعمالها في ضوء المتغيرات الفنية الكثيرة التي يشهدها المشهد الشعري المعاصر ، فتلك العبقريات تمدنا بتجارب إبداعية نافعة جديرة بالوقوف عليها.

ويبرز بشارة الخوري في النصف الأول من القرن العشرين بوصفه واحداً من الشعراء المجددين الذين حاولوا تلمس طريقهم إلى العصرنة وسط غابات التراث الكثيفة المتشابكة التي لا تكاد تتيح لمن يحاول اجتيازها طريقاً. فقراءة سريعة لديوانه يمكن أن توصل القارئ إلى أهمية هذا الشاعر في خارطة التجديد الشعري العربي.

يحاول الأخطل الصغير أن يبني لغة شعرية تخرج من سلطة التراث القائمة على البناء الثنائي الذي يتكون من تشكيل مقابلة ما بين الصدر ، والعجز في البيت الشعري التقليدي. ونحاول في هذا المقال القصير إنارة بعض الجوانب الفنية في شعره.

يقوم تكنيك الأخطل الصغير في الغالب على محاولة إدخال القارئ في تجربة انفعالية جديدة تعتمد على صدمة شعورية غير متوقعة ، ولنقرأ مثلا هذين البيتين وهما مطلع قصيدته في رثاء الزعيم المصري سعد زغلول:

قالوا دهت مصر دهياء فقلت لهم   هل غيّض النيل أم هل زُلزل الهرمُ

قالوا أمرّ وأدهى قلت ويحكمُ   إذن لقد مات سعدٌ وانطوى العلمُ

يمهد الشاعر في الأشطر الثلاثة الأولى للحديث عن حدث جلل ، غير أن المتوقع أن يواصل إدراج احتمالات أخرى غير (غيض النيل ، و زلزل الهرم) ، لكنه يصدمنا في الشطر الرابع بلهجة العارف الخبير بأنّ لا شيء أكثر هولا من هذين الأمرين سوى موت سعد زغلول. والملاحظ أن هذه الصدمة لا تعتمد إلا على اللغة ذاتها بوصفها الجسد المادي للقصيدة فتقوم على بناء جملة تؤدي الى الدلالة المفاجئة ، لكنه لم يهمل الناحية المادية في تكنيكه هذا ، فجاء بناء البيتين غير معتاد ، وغير تقليدي ، فعلى الضد مما سار عليه شعراء العمود التقليدي في تصريع مطالعهم ، جاء مطلع قصيدته بغير تصريع ، بينما جاء البيت الثاني الذي ذكر فيه اسم المرثي مصرعاً ، وقد زادت هذه اللفتة الفنية من قوة الصدمة ، بإبرازها كلمة (ويحكم) التي تعتمد التجربة الانفعالية المتوخاة على دلالتها.

وقد أبدع الأخطل في نظم قصص الحب في مطولات قصائده ، وأبرز تلك القصائد (عمر ونعم) ، و(عروة وعفراء) ، و(المسلول) ، و(سلمى الكورانية) ، وتحمل هذه القصائد سمات تخرجها من تقاليد العمود الصارمة إلى حد كبير.

في(المسلول) مثلا ، يخرج الشاعر من تقليد نقل الحوار بوساطة فعل القول (قال ، وقلت) كما هو معتاد في الشعر التقليدي مثل ما فعل عمر بن أبي ربيعة:

قالت الكبرى أتعرفن الفتى   قالت الوسطى نعم هذا عمر

قالـــت الـــصغرى وقـــد تيمتهـــا قـــد عرفنـــاه وهـــل يخفـــى القمـــر

فجـاء الحـوار في قـصيدة (المـسلول) بطريقـة مـسرحية معتمـدا علـى علامات الترقيم:

نم لا تـــسلط يـــا حبيـــب علـــى مخمـــورِ جـــسمِك قلّـــة الجلـــد

عينـــاك متعبتـــان مـــن ســـهرٍ ويـــداك راجفتـــان مـــن جهـــد

- لا لا أنـــام ولا أذوق كـــرى إنّ النهـــار مـــضى ولم يعُـــد

....

- نم لا تكـابر كـاد رأسـك أن يهـوي بكأسـك غـير أن يـدي

- يهـوي نعـم يـا فتـنتي ومنـى نفـسي وزهـرة جنـة الخلـد

يتضح من هذا المقطع أن الشاعر ينقل الحوار بطريقة مسرحية مباشرة ، وهذا لم يكن أمراً معتاداً ذلك الوقت.

والسمة المهمة التي يتسم بها شعر الأخطل الصغير هي طريقته في بناء الصورة الشعرية ، فالشاعر ينعتق من أسر التقليد الموروث الذي يقوم على التشبيه ، والأساليب المشتقة منه كالاستعارةً وغيرها ، فصوره تضج بالحركة ، فقد تنبه إلى أهمية الفعل في بناء الصورة:

تعجـب الليـل منهـا عنـدما بـرزت تسلـسل النـور في عينيـه عيناهـا

فظنهـا وهـي عنـد المـاء قائـمة منـارة ضـمها الـشاطئ وفـدّاها

يمكننا ملاحظة تصويره بريق العينين في جملة يتفاعل فيها الليل مع عيني الشخصية الموصوفة ، ليبني صورة حيوية بما تضمنت من أفعال متتابعة ، وفي البيت الثاني لم يقل (كأنها منارة) بل جعل التشبيه في ذمة

الليل ونسب إليه الظن. وانظر إضافة (الشاطي) إلى الصورة ، وإعطاءه فعلين هما (ضم ، و فدّى). وفي (الصبا والجمال) قال:

سكر الروض سكرة صرعته عند مجرى العبير من نهديكِ

قتل الورد نفسه حسدا منك وألقى دماه في وجنتيك

والفراشات ملت الزهر لما حدثتها الأنسام عن شفتيك

بإمكان القارئ أن يلاحظ التكنيك ذاته ، فالروض يسكر والورد يقتل نفسه والفراشات تملّ الزهر ، أفعال تتوسط أركان الصورة التقليدية القائمة على التشبيه لتحولها إلى صورة دينامية فاعلة. غير أن هناك شيئاً آخر لابد من رصده لإبراز قدرة الشاعر في التصوير ، وهي إدخال عنصر في التشبيه غير المشبه والمشبه به التقليديين ، ففي البيت الثالث في القطعة السابقة جاءت عبارة (حدثتها الأنسام) بوصفها عنصراً مضافاً إلى المشبه (شفتيك) ، والمشبه به (الزهر) لتكسب الصورة مزيدا من الحركة ، والتفصيل.

الأدب الرقمي والوعي الجمالي العربي
(تباريح رقمية) أنموذجا

القسم الأول – مداخل نظرية

توطئة – في الوعي الجمالي العربي:

نرى أنّ من المفيد– ونحن نحاول معالجة موضوع الأدب الرقمي التفاعلي– أن نحاول أولا استكناه مكانه هذا النتاج الإنساني الجديد في السياق التاريخي لتطور الوعي الجمالي العربي ، فهذه المحاولة ستمكننا من صياغة فهم عملي لهذا الأدب ، ورؤية معقولة لمستقبله.

يمتاز الأدب العربي بخصلة قد لا يمتاز بها أي أدب آخر في العالم ، تلك هي تواصله وعدم انقطاعه منذ أكثر من ألف وخمسمائة عام ، تواصلا ليس كالتواصل الطبيعي الذي تجري عليه سنين التاريخ ، فإن أي قارئ معاصر يمكن أن يقرأ قصيدة ، أو خطبة قيلت قبل أكثر من ألف سنة ويفهمها ، ويتعاطى معها كما لو أنها قيلت اليوم. وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو أمراً يدعو للفخر ، فإنه من ناحية أخرى إشكال فكري معقد ، ذلك لان اللغة كائن حي يتطور وينمو بما يناسب العصر الذي يحيا فيه ملبياً الحاجة الإنسانية لأشكال لغوية جديدة ، لكن ما حدث في فجر التاريخ العربي الإسلامي من ربط للأعمال الأدبية بالدين أدى إلى تجميد الشكل اللغوي التقليدي (المثالي–

حسب ما كان يرى علماء القرن الأول الهجري) ، وإكسائه حلة من القداسة ومنع أية محاولة للتجديد ، والتطوير . لقد عرضنا بالتفصيل إلى الأسس الثقافية للأدب العربي القائمة على مبدأ الشفاهية في كتابنا:(الشفاهية وثقافة الاستبداد) ، غير أننا نرى أن من المهم أن نعرض فكرة موجزة هنا لفهم السياق التاريخي الذي نتلقى فيه الأدب الرقمي.[1]

في العصر الجاهلي كان الشعر العربي ينتشر بالرواية ، والإلقاء في الأسواق ، والحروب (الأيام) ، وهذه كانت طريقة حفظه ، فلم تكن بيئة العربي الصحراوية التي تجبره على الترحال المتواصل تساعد على تعلم الكتابة ، واستخدامها ، ولهذا كان الشكل الشعري قائما على الصوت بوصفه العنصر الفني الأبرز الذي يقوم بوظيفتين ، وظيفة جمالية تتمثل بالتناظرات ، والتوازيات ، والمقابلات الصوتية ، ووظيفة ثقافية تتمثل بالمساعدة على حفظ ذلك الشعر من الضياع.

وفي العصر الإسلامي وبعد اتساع حقول المعرفة نتيجة للتمدن ، وظهور الحواضر كان لابد من دخول عصر الكتابة ، غير أن الربط التعسفي بين القيم الدينية ، والقيم الفنية في القرن الأول الهجري أدى إلى أن لا تكون المنظومة المعرفية العربية مهيأة لدخول هذا العصر ، فهي ترى أن القديم هو الأصيل ، ولا أصيل غيره ، وأن (المحدث) لا يمكن له أن يبلغ شأوه ، وكل ما يمكنه فعله هو تقليده ، والنسج على منواله ، ولأن الذائقة العربية تعد

---

(١) الشفاهية وثقافة الاستبداد ، دار إنانا ، تونس ٢٠٠٧ ، والكتاب موجود على الشبكة العالمية ويمكن الوصول إليه في

http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&task=view&id=20220&Itemid=770

الصوت ابرز المكونات الفنية ، فإنها لم تستطع تقبل الكتابة بوصفها عنصراً فنياً ، ولم تر فيها إلا وسيلة لتقييد العمل الأدبي وحفظه من الضياع ، ورأى علماء القرن الأول الكتابة منافساً غير شريف للرواية ، والراوي ، فحرّموها ، واحتقروها ، ويمكن هنا أن نشير إلى عبارة ابن سلام الجمحي في مقدمة طبقاته:

"في الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ولا حجة في عربيته ولا غريب يستفاد ولا مثل يضرب ولا مدح رائع ولا هجاء مقذع ولا فخر معجب ولا نسيب مستطرف وقد تداوله قوم من كتاب إلى كتاب لم يأخذوه عن أهل البادية ولم يعرضوه على العلماء وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أن يقبل من صحيفة ولا يروى عن صحفي."[1]

فابن سلام الذي عاش في القرن الهجري الثاني مازال متمسكا بمعاداة (الكتابية) ، فالعلماء عنده لا يكتبون ، والذين يأخذون علمهم من الكتب (الصحفيون) لا يؤخذ عنهم لأنهم ليسوا ممن يوثق بعلمهم.

هذا الحكم الذي وضعه علماء عصر الرواية الشفوية ظل ساريا حتى وقت متأخر ، ولقد أصبحت كلمة (صحفي) التي تطلق على الراوي الذي يعرف الكتابة شتيمة يتهرب منها العلماء.[2]

(١) طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحي:تح محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، دت ، دط ، ج١/ص٤

(٢) ينظر مثلا موقف السيوطي الذي ألّف أكثر كتبه في القرن العاشر الهجري في: المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، جلال الدين السيوطي: تح فؤاد علي منصور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ج١/ص١٣٥

إن (تدوين) دواوين شعراء العربية- قدماء ، ومحدثين- لا يعني أبداً أنهم أصبحوا يتعاطون مع الأدب (الكتابي) ، فشعر امرئ القيس ، وكعب ، وجرير ، والمتنبي شعر شفاهي حتى عندما نقرؤه في عصر الكتابة ، فهو يعتمد العناصر الشفاهية متمثلة بالأنظمة الصوتية ، والشكل التناظري (السمتري) التقليدي.

٢- الأدب (الكتابي):

هو ذلك الأدب الذي تكون الكتابة عنصراً أساسياً من عناصر بنائه الفني ، حيث يتحول الخط ، وعلامات الترقيم ، والمساحات السوداء ، والبيضاء إلى مكونات ذات دلالة ، بحيث يفقد النص جزءاً من دلالته إذا تم تلقيه اعتماداً على الصوت فقط.

كما يمكن أن نحدد سمة مهمة لا يجوز إغفالها في الأدب الكتابي ، وهي إمكانية القارئ في التراجع ، أو التقدم عبر النص ، وهذه الإمكانية أعطت الأديب الحرية في الذهاب بعيداً في معانيه ، و مجازاته مستغلا هذه الفسحة عند القارئ التي ستجعله حراً في تأمل النص ، لأنه غير مضطر للتقيد بسرعة (الملقي) واللهاث وراءه.

في الواقع ، لم يتحول الأدب العربي إلى أدب (كتابي) بحيث يصبح ظاهرة يمكن أن نطلق عليها (عصر الأدب الكتابي) ، كما يمكن أن نفعل هذا مع آداب أمم أخرى ، وظلت (الكتابية) سمة فردية وظفها شعراء لا يمثلون إلا أنفسهم ، ولا يمكن عدّهم مرحلة من مراحل الأدب العربي ، خذ مثلا (سعدي يوسف) في نص مثل (أغنية الهزار):

ربّما ساءلتُ نفسي الآنَ، عمّا أكتبُ الآنَ ...

لماذا أكتبُ الآنَ؟

وفي أيّ مكانٍ أكتبُ الآنَ؟

....

....

....

ألمْ يُتعبْكَ نصفُ القرنِ من ألعابِكَ :

الصخرةُ والنبعُ

وهذي اللغةُ ... الألوانُ والغيمُ ...إلخ؟[1]

مثل هذا النص لا يمكن عده ادباً شعبياً ينتمي إلى عصر بعينه ، فليس هذا هو النمط المقبول في الذائقة العربية ، إن النقاط ، والفواصل ، والاختصارات لم تعد علامات إرشادية للقارئ ، بل تحولت هنا إلى مادة أصيلة من المواد المكونة للنص.

وهنا نجد أن الوعي الجمالي العربي يواجه مشكلة عسيرة في إمكانية تقبله ظاهرة الأدب الرقمي ، لأن عليه أن يكون قادراً على تقبل الأدب (الكتابي) أولا قبل الانتقال إلى هذا النوع الأدبي الجديد.

---

(١) صلاة الوثني ، سعدي يوسف: موقع الشاعر على الشبكة العالمية ، وتنظر دراستنا (فن الكولاج في شعر سعدي يوسف) ، ص

٣- عصر المعرفة الرقمية:

ثمة عوامل متعددة تجعلنا نتخوف من المعرفة الرقمية ، غير أن كل هذه العوامل ليست سوى أوهام ، وفوبيات علقت بالعقل العربي لكثرة ما عانى من الاستبداد ، والتسلط بمختلف أنواعهما ، وتنوع من يمارسهما.

وأول هذه العوامل الخوف التقليدي من كل جديد ، هذا الخوف الناتج مما استقر في العقل العربي بأنه يملك من التراث ما يحسده العالم كله عليه ، وأن كل جديد ليس سوى مؤامرة عالمية لتخريب هذا التراث.

والثاني هو الإحساس بالعجز نتيجة للبون الحضاري الشاسع الذي بات يفصل بيننا ، وبين الغرب ، فقد بات العربي ينظر إلى الغرب بمزيج غريب من المشاعر ، حسد وحقد ، وانبهار وإعجاب و....

والعامل الثالث هو الظن بعدم موثوقية المعرفة الرقمية ، وعدم الاعتراف بالنشر الرقمي ، والنظر إليه نظرة دونية.

وأما العامل الرابع ، فهو التعلق التاريخي بالمخطوط الورقي ، وما استقر في الوعي العربي من أن متعة التعامل مع كتاب ورقي لا تعدلها متعة أبداً.

وبالإمكان وضع اليد على قائمة طويلة من العوامل من هذا النوع ، وسأضرب عن ذكرها معتمداً على فطنة القارئ الكريم ، ومتجنباً الإطالة.

إن من المهم أن نؤمن بحتمية التقدم الإنساني ، وليس من المهم أن نضع في الحسبان من يسبق من ، أو من يتأخر عن من ، ذلك لأن من نتائج حلول العصر الرقمي ، وثورة المعلوماتية ، والاتصال توحيد الهوية الإنسانية ، والجهد الإنساني مع إمكانية المحافظة على الهويات القومية ، وربما زيادة الوعي بها.

ومن المهم أيضا وبناءً على ما تقدم ، أن نعي أننا نعيش على عتبة تفصل بين عصرين تاريخيين ، العصر الكتابي ، والعصر الرقمي ، وإن علينا أن نمتلك من قوة الدفع ما يمكننا من الانفلات من الأول ، وتخطي العتبة إلى الثاني ، وهذا يستلزم إعادة النظر بمعتقداتنا المعرفية.

إن من تلك المعتقدات التي ينبغي أن نتخلى عنها سعي المثقف العربي إلى أن يكون موسوعي المعرفة ، فهذا هو السلوك التقليدي للمثقف ، الذي تولد من الطريقة العربية التقليدية للتعلم (الحفظ والتحفيظ) ، فالباحث في الأسلوب التقليدي يفتش الكتب ، والفهارس ساعات ، وربما أياماً بحثاً عن معلومة صغيرة يسعى إلى توثيقها في بحثه ، وخلال ذلك التفتيش سيمر على كثير من المعلومات بالمصادفة ، فيتوقف عندها ، ويحفظها رغم عدم حاجته إليها في تلك اللحظة ، وبمرور الأيام ينمي في داخله موسوعة معلوماتية تميز شخصيته ، غير أن من المهم التنبه إلى أن تعقيد العصر ، وكثرة تفاصيله ، وسعة علومه قد أربى على قدرة الذاكرة الإنسانية ، وسعتها كثيراً.

من أهم ميزات المعرفة الرقمية إمكانية الوصول إلى المعلومة المطلوبة مباشرة ، وبسرعة لافتة ، وأدى هذا إلى أن يكون بالإمكان إنتاج متخصصين في حقول معرفية دقيقة لم يكن بالإمكان إنتاجهم لولا التقنية الرقمية. صحيح إن هؤلاء المتخصصين سيكونون علماء بما تخصصوا به ، وجاهلين بكل شيء سواه ، لكن هذه ليست مثلبة ، إذا ما تعودنا على أسلوب آخر في البحث المعرفي هو أسلوب العمل الجماعي (الفريق) ، فكما نعلم أن من النادر اليوم في الغرب أن يعمل باحث منفرداً في بحث ما ، إذ لابد من اشتراك أكثر من باحث في عمل واحد ليكونوا وحدة بحثية قادرة على التعامل المثالي مع موضوع البحث.

لا نشك أبدا في أن حلول العصر الرقمي سيكون له- من الناحية التاريخية- أهمية أكبر من أهمية اختراع الكتابة قبل ثلاثة آلاف عام ، ولا نشك أبدا في أن عصر الكتابة يعيش سنيه الأخيرة ، قريبا ستكون الأقلام ، والدفاتر في المتاحف ، وسينظر إليها كما ينظر اليوم إلى نقوش الكهوف ، والعتلة ، والعجلة. وما أجدرنا أن نسرع إلى إدراك هذا الأمر ، وأن نقلع عن محاولة اختراع العجلة مرة أخرى.

وأما الأدب الرقمي الذي نرى أنه حتمي الظهور في عصر المعرفة الرقمية ، فهو الآخر نتاج إنساني جديد سيغير طرائق التلقي ، وأنماط التذوق ، والأسس الجمالية للفنون ، ومن المحتم أنه سيأتي معه بنقده الجديد ، وأنظمته الاصطلاحية الخاصة.

٤- الأدب الرقمي والأدب الرقمي التفاعلي:

سبق أن ذكرنا أن تدوين الأدب الشفاهي لا يعني أنه سيتحول الى أدب كتابي ، فالأدب لا يكون كتابياً إلا إذا أصبحت الكتابة ركناً من أركانه الفنية ، وحين نتحدث عن الأدب الرقمي ، فإننا ينبغي أن نكرر الحكم ذاته ، فنشر الأدب الكتابي ألكترونياً لا يحوله الى أدب رقمي ، فالأدب لا يكون رقمياً إلا إذا أصبحت الرقمية ركناً من أركان بنائه الفني ، فما الرقمية؟ وكيف يتصف الأدب بها؟

منذ انتشار استخدام الشبكة العالمية (الانترنت) ، وشيوع نظام التشغيل ويندوز أواسط التسعينيات من القرن الماضي ، ظهر إلى الوجود مجتمع افتراضي يعيش في فضاء افتراضي ، أطلق عليهما تسمية المجتمع ، والفضاء الرقميين ، اشتقاقا من الكلمة الإنكليزية Digital التي تطلق على كل ما

له علاقة بالحاسوب ، ومنذ ذلك الوقت كان المجتمع الرقمي يتشكل ، ويشكل أعرافه ، وتقاليده في ذلك الفضاء الافتراضي ، ومن المهم هنا أن ننبه إلى أن حياتنا الرقمية في الفضاء الافتراضي تختلف عن حياتنا الحقيقية ، وشخصياتنا الرقمية كثيراً ما تكون منقطعة الصلة بشخصياتنا الحقيقية ، ففي الفضاء الرقمي نكون أكثر جرأة ، وحرية ، وإبداعا ، ولهذا سعت جهات علمية كثيرة إلى إنشاء فرع جديد في علم النفس يهتم بدراسة الشخصية الرقمية يطلق عليه تسمية (سيكولوجيا الحياة الرقمية Psychology of Digital Life)[١].

وكأي مجتمع حقيقي طوّر المجتمع الافتراضي فنونه وآدابه الخاصة ، الفنون والآداب الرقمية التي نشأت من البيئة الرقمية وما يتاح فيها من إمكانات ، وهي كثيرة و مختلفة عن تلك المتداولة في الحياة الحقيقية.

يركز أكثر الدارسين المعنيين على فكرة (النص الترابطي Hyper Text) على أنه الملمح الأبرز في الأدب الرقمي[٢] ، لكنهم لاعطون أهمية لملامح أخرى قد يكون لها من الأهمية ما يفوقه ، كما أن النص الترابطي

---

(١) بننظر موقع قسم علم النفس في جامعة هلسنكي الخاص بالحياة الرقمية:
http://www.psyko.helsinki.fi/PSYKO/Psykolog.nsf/WebResearchGroupsURL/PsychologyofDigitalLife?OpenDocument

(٢) نشر الدكتور سعيد يقطين كتابا بعنوان النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية يظهر من عنوانه إيلاءه الأهمية الكبرى لسمة الترابط، كما يمكن النظر إلى عمل رينيه كوسكيما أستاذ الثقافة الرقمية في الجامعة التركية للغرض ذاته حيث يمكن الوصول إليه في:
http://www.uoc.edu/in3/hermeneia/activitats/what_is_digital_literature.ppt

ليست له أهمية ما لم يدرس من جانبين:

١-أثره في الشكل الأدبي.

٢-أثره في عملية التلقي.

وهذا ما سنوضحه تطبيقيا في تحليلنا للعمل موضوع البحث (تباريح رقمية).

إن من السمات المهمة للأدب الرقمي إخراج المتلقي من المساحة المحدودة ، والاضطرارية للورقة في الأدب الكتابي ، فالمنشئ يضع عمله على مساحة غير محدودة في الفضاء الافتراضي ، يستطيع التحكم بطولها وعرضها كما يريد بحيث تصبح هذه المساحة جزء من التشكل الفني لعمله ، أما المتلقي فستحل المساحة الظاهرة على شاشة حاسوبه محل المساحة التي يركز عليها القارئ التقليدي على الورقة ، وهو حين يتحرك بالفأرة ، أو أسهم ، ومفاتيح التنقل ، يفعل فعل القارئ التقليدي إذ يحرك عينيه على الورقة ، وإذا كان القارئ التقليدي لا يرى الورقة كاملة بعينيه أثناء القراءة ، ويدرك شكلها ومساحتها بإحساسه ، فإن القارئ الرقمي يختلف عنه في إنه لا يدرك شكل الصفحة ولا مساحتها إلا عندما ينهي قراءتها.

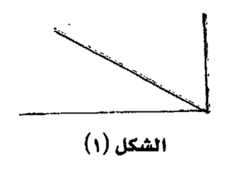
والملمح الآخر هو استخدام الوسائط المتعددة Multimedia من صوت ، وصورة ، ومقاطع فيديو ، أو تركيبات معقدة من عدة وسائط في مكان واحد. وهكذا يختلف الأدب الرقمي عن الكتابي في أنه يشغل حواس السمع والبصر زيادة على النص المكتوب.

ويمكن أن يكون الأدب الرقمي تفاعلياً ، يعطي المتلقي دوراً في الإنشاء عبر طرق عدة منها:

١- حرية التنقل الترابطي بين أجزاء النص.
٢- الانتقال إلى خيار مفضل من مجموعة خيارات.
٣- الإجابة عن سؤال بحيث تقرر الإجابة وجهة النص الجديدة.
٤- الطلب من المتلقي أن يتخذ قراراً ما عند نقطة معينة ، ونقله إلى جزء من النص يترتب على ذلك القرار.
٥- تمكين المتلقي من تغيير الألوان ، واختيار الخلفيات الرسومية ، واستغلال خياراته لتوجيه النص ، وهناك إمكانيات كثيرة أخرى يمكن للمنشئ ابتكارها لتوليد التفاعل بينه ، وبين المتلقي.

٥- البناء الدلالي بين الأدب الكتابي والأدب الرقمي:

ثمة اختلاف أساسي بين الأدبين يؤثر في طريقة التلقيً ويستدعي تأسيس نمط جديد من النقد قادر على التعاطي مع الأدب الرقمي ، فالبناء الدلالي للأدب الكتابي (وكذلك الأدب الشفوي) يتضح عند المتلقي بطريقة تراكمية ، فكل كلمة يتلقاها تضيف شيئا جديدا إلى الدلالة الكلية وتنميها ، بحيث يمكن تصور عملية التلقي بشكل خط متصاعد تدريجيا ، تبدأ الدلالة مع بداية القراءة بالقيمة صفر ، وتتصاعد شيئاً فشيئاً مع كل كلمة حتى تصل أعلى مستوياتها مع الكلمة الأخيرة (الشكل ١)[١]



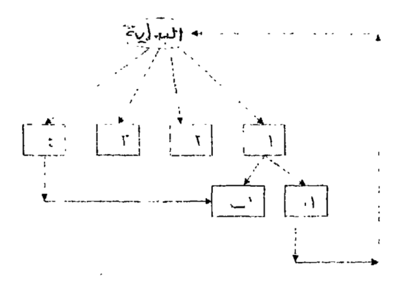
الشكل (١)

---

(١) أوضحنا هذا بالتفصيل في دراستنا أساليب التشكيل في شعر أحمد مطر ، ص٧

فالخط (أ ، ب) يظهر تصاعد بناء الدلالة الكلية تدريجيا مع قراءة كل كلمة من البيت. ويمكن أن نسمي هذا بالبناء الخطي.

أما الأدب الرقمي فهو يغير هذا الفهم كلياً ، فالعمل الأدبي لم يعد يتكون من وحدات متتالية خطياً ، بل يتكون من مجموعة كتل متوازية من الوحدات ، تقع في مستوى واحد ، وليس هناك ترتيب معين ، أو مفترض لتراتبها ، وهذا ما سنبينه مفصلا في الجزء التطبيقي من البحث ، حيث سنواجه ما يمكن أن يسمى البناء الكُتَلي ، فقصيدة رقمية يمكن أن تكون بهذا التركيب:



يلاحظ أن مسار المتلقي عبر العمل لا يمكن التنبؤ به ، ويترتب على ذلك فتح خيارات عديدة لاستجابة المتلقي ، وتعقيد شديد في بناء الدلالة الكلية.

٦- الأدب الرقمي ونظرية الأنواع الأدبية:

تواجه نظرية الأنواع الأدبية مأزقاً حقيقياً في عصرنا ، فالفصل الحاد بين الأجناس الذي تفترضه هذه النظرية لم يعد ممكن التصور ، بالنظر إلى

موجة التجريب في الأعمال الأدبية التي تجتاح العالم كله ، فضلا عن أن الفصل بين الأنواع بالطريقة التي تصورها نظرية الأنواع الأدبية إنما هو فصل تعسفي ، ففكرة النوع النقي فكرة خيالية ، لم ترد في أي عصر من العصور.

إن توظيف الأدب الرقمي لإمكانات الوسائط المتعددة يؤدي إلى إشكالية عسيرة في وضعه ضمن جنس أدبي معين ، غير أن من المهم أن نتنبه إلى أن هذا الأمر يؤشر خللا في نظرية الأنواع الأدبية ذاتها ، ولا يعني تجريد الأدب الرقمي من أدبيته.

ومن المهم أيضا أن نلاحظ أن الأدب ، والفن الفطريين في فجر التاريخ الإنساني كانا يعملان معاً ، وفي مكان واحد ، فالكتابة الأولى كانت صورية ، والنقوش على جدران الكهوف كانت تمزج بين الصورة ، والكلمة المنظومة ، أو المنثورة.

ونرى أن نظرية الأنواع الأدبية تحتاج إلى صياغة جديدة ، ليس فيما يتعلق بالأدب الرقمي حسب ، بل هناك أنواع أدبية أخرى بحاجة إلى تجنيس ، حتى لقد شاعت تسميات مثل (نص) ، أو (نصوص عابرة للأجناس) تعبيراً عن العجز عن تصنيفها.

وفي هذا الإطار أيضا قد يقال إن الأديب الذي يكتب الأدب الرقمي هو الآخر ليس أديباً فقط ، وإنما يجب أن يكون موسيقياً ، ورساماً ، ونحاتاً ، و.... ، وهذا غير صحيح بالمرة ، فالصورة ، والصوت عناصر مهمة من عملية التخييل التي يمارسها الأديب ، وهو لن يحتاج إلى مهارات خاصة لتجسيد تلك العناصر ، فكل ما يحتاجه هو معرفة بسيطة ببرامج معالجة الصور ، والأصوات الكومبيوترية ، مثل (Photo Shop ، Adobe Flash ،

.... Sound Forge) فهذه البرامجيات تمكن الأديب من صنع ما يتخيل من وسائط متعددة بيسر ، ومن غير أن يكون فنانًا تشكيلياً ، أو ملحناً.

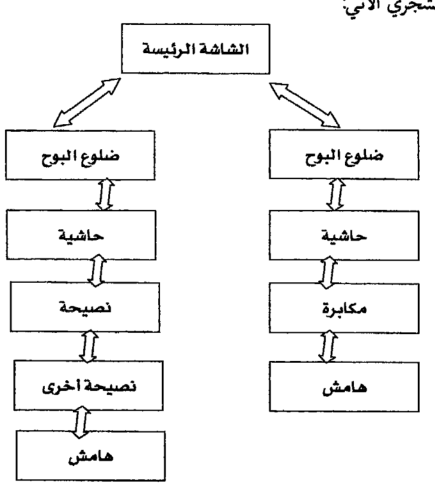
القسم الثاني – تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق انموذجاً للأدب الرقمي

إن ما يرمي إليه هذا البحث في المقام الأول هو تبين مدى وعي الشاعر مشتاق عباس معن بضرورة جعل عمله الرقمي مقبولا من الذائقة العربية ، وهذا ما سنركز عليه في تحليلنا.

يكشف الشاعر في عمله عن قدرة لافتة على إحداث نوع من التوليف بين الوعي الجمالي العربي المشدود إلى التراث ، والتكنولوجيا الغربية الطامحة إلى المستقبل البعيد ، فالعمل في مجمله- رغم تكوينه التقني الحديث المعتمد على البرامجيات الغربية- يتمتع ، كما سنرى ، بشكل يستجيب تماما لمتطلبات الذائقة العربية ، التي لما تزل تطلب من العمل الفني أن يكون ذا شكل واضح النظام ، على أن الثنائيات هي أبرز أشكال ذلك النظام الذي يفضله الوعي الجمالي العربي ، ونذكر هنا ثنائية (الصدر- العجز) في القصيدة التقليدية ، وثنائيات كثيرة أخرى تقوم عليها البلاغة العربية ، مثل (المشبه – المشبه به) و(الحقيقة – المجاز) و(الجناس ، والطباق ، وغيرها كثير من الأنظمة البلاغية التي تقوم على الازدواج الثنائي ونرى أن (تباريح رقمية) مبنية بناء ثنائياً جلياً يجعلها تبدو نسخة تكنولوجية مطورة من القصيدة التقليدية.

الشكل العام للعمل:

بوصفها قصيدة رقمية تتخذ(تباريح رقمية)التركيب الكتلي أساساً لبنائها ، فهي تتكون من عشر شاشات ذات بنى مستقلة ، بضمنها الشاشة الرئيسة(شاشة العنوان) ، ويمكن توضيح الترابط بين هذه الكتل بالمخطط الشجري الآتي:



وهناك ملاحظات أولية على هذا الشكل نؤشرها هنا لنعود إليها فيما بعد:

بعد الشاشة الرئيسة يتكون العمل من سلسلتين متوازيتين.

كل شاشة تمثل وحدة موضوعية تامة.

السلسلتان تحتويان عناصر متقابلة .

وسنحاول بحث أهم عناصر العمل ، وتحليلها من الزاوية التي اخترناها.

١- العنوان:

كما في أي عمل فني معاصر يمثل العنوان في هذه القصيدة واحداً من أهم المفاتيح لفهمها ، والعنوان الكامل هو:

تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق

وفي العنوان إحالات إلى الشكل والمضمون معا ، تقدم مفاتيح لفهم أفضل للعمل ، فكلمة (تباريح) تدل كما في المعاجم العربية على الآلام الممتزجة بالمحبة ، جاء في اللسان:

"برح بنا فلان تبريحا و أبرح فهو مبرح بنا و مبرح آذانا بالإلحاح وفي التهذيب آذاك بإلحاح المشقة والاسم البرح و التبريح ويوصف به فيقال أمر برح قال:

بنا والهوى برح على من يغالبه

وقالوا و برح وبارح وبرح مبرح على المبالغة فإن دعوت به فالمختار النصب وقد يرفع وقول الشاعر أمنحدرا ترمي بك العيس غربة ومصعدة برح لعينيك بارح يكون دعاء ويكون خبرا و البرح الشر والعذاب الشديد و برح به عذبه و التباريح الشدائد وقيل هي كلف المعيشة في مشقة و تباريح الشوق توهجه"[1].

---

(١) لسان العرب ، ت محمد بن مكرم بن منظور : دار صادر - بيروت ، د ت ، ط١ ، ج٢/ص٤١٠

وفي الوقت نفسه تشير الكلمة ، بإضافتها إلى كلمة (رقمية) التالية ، إلى التركيب الكتلي للعمل الذي هو عبارة عن مجموعة من الآلام المصوغة بأسلوب رقمي ، يظهر كل (تبريح) منها في شاشة مستقلة.

أما كلمة (سيرة) التي جاءت وسط العنوان ، فهي نواة دلالته الكلية ، فالعمل يعبر عن معاناة العراقي المعاصر وإحساسه بالضياع ، والعدمية ، واللا جدوى ، فهو ينظر إلى سيرته ، فيراها لا تعدو أن تكون دوراناً في متاهات يلتقي أولها بآخرها.

ثم تأتي كلمة (أزرق) آخر العنوان لتدل على الشكل ، والمضمون معاً هي الأخرى ، فاللون الأزرق يرتبط تقليديا بالخوف والاختناق والعطش ، وقد ورد في القرآن الكريم:

﴿يَوْمَ يُنفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾[1]

وجاء في التفسير:

" قيل معناه زرق العيون من شدة ما هم فيه من الأهوال"[2]

و(أزرق) تجسدت في العمل في غلبة اللون الأزرق على الرسوميات والخلفيات المستخدمة فيه ، وخاصة الشاشة الرئيسة.

٢- الشاشة الرئيسة:

في الأدب الرقمي تتخذ الشاشة الرئيسة أهمية كبيرة تشبه أهمية المطلع في القصيدة التقليدية ، وأهمية البداية في القصة القصيرة ، ولذا يجب

---

(١) طه ١٠٢

(٢) تفسير القرآن العظيم ، إسماعيل بن عمر بن كثير : دار الفكر - بيروت — ١٤٠١ ، ج٣/ص١٦٦

أن تتوافر فيها شروط تضمن متابعة القارئ للعمل ، وهي:

١-وضوح الروابط.

٢-جاذبية الألوان.

٣-شيء من الغموض لخلق التشويق.

وقد تضمنت شاشة (تباريح رقمية) الرئيسة هذه الشروط:

يغلب على المشهد اللون الأزرق الذي اختار الشاعر أن يجعل من تدرجاته خلفية للشاشة ، لكن لا يخفى أنه تعمد وضع العنوان أعلى الشاشة باللون الأحمر على خلفية صفراء ، إنها الثنائية الأولى التي توحي بموضوع العمل ، ثنائية (الموت/الأصفر- الحياة/الأحمر) ، غير أن هناك إشارة واضحة لقوة الحياة ، فجعل الخط باللون الأحمر ، والخلفية بالأصفر لا العكس أعطى الحياة لهذه السيرة الزرقاء ، وزاد هذا الانطباع جعل الجملة متحركة لا ثابتة للدلالة على حيويتها.

ما سيتبادر إلى الذهن عند قراءة العنوان هو السؤال عن هوية من ستعرض القصيدة سيرته ، وهذا أول عوامل التشويق في العمل.

والعنصر الأبرز في الشاشة الرئيسة هو صورة تمثال الرأس الكبيرة الظاهرة على خلفية من تدرج اللون الأزرق ، وقد رأت فاطمة البريكي أنه "تمثال حجري له أكثر من فك سفلي ، مغمض العينين ، كأنه يصرخ ، أو يريد أن يصرخ ، ولكنه مكمم!- أو هكذا يبدو- وهي صورة رمزية تغني بنفسها عن أي تأويل."[١]

غير أن الناقدة لم تبين أهمية هذه الصورة ولا دلالتها ، فنحن نرى أن

---

(١) المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار ، فاطمة البريكي

الصورة هي المفتاح الثاني لفهم النص ، فالتمثال لا يملك أكثر من فك سفلي ، وليس مكمماً كما ظنت ، فهو يصرخ فعلا صرخة ألم شديد ، يدل عليها ذلك الإغماض الشديد للعينين ، أما الفكوك المتعددة فهي تصوير لحركة الفك أثناء الصرخة بطريقة تشبه التصوير السينمائي ، بتسجيل الحركة كل ٢٤/١ من الثانية ، وعند إعادة عرضها بالسرعة ذاتها ستبدو الأشياء متحركة اعتماداً على ما يعرف في الفيزياء بظاهرة (دوام الإبصار).

هذا العمل بكامله يمثل صرخة احتجاجية بوجه الزمن العراقي الذي يستهين بالإنسان ، ولا يأبه بمعاناته منذ أربعة عقود ، ولكن لماذا اختار الشاعر أن تصدر الصرخة من تمثال وأن يظهر حركة الفك السفلي أثناء الصرخة بطريقة تبدو معها ، وكأنها جامدة في الزمن؟ هذه ثيمة مهمة في عمل الشاعر ، فصحيح أن القصيدة صرخة احتجاجية لكنها صرخة من تمثال لا يسمعها أحد ولن يأبه بها أحد ، والتمثال ذاته لا يدري أنه يصرخ لأنه محض حجر لا يتغير ، ولن يتغير ، ولا يأمل بالتغير.

وفضلا عن صورة التمثال هناك مجموعة من العناصر الموزعة على الشاشة هي:

١- مفتاحا الانتقال الموجودان إلى يمين الشاشة ، وهما بشكل مستطيلين أفقيين فوق بعضهما يغلب عليهما الألوان الداكنة (البني مثلا) وقد كتب على كل منهما عبارة (اضغط فوق ضلوع البوح) ، والضغط فوق أي منهما سينقل القارئ إلى إحدى سلسلتي الارتباطات.

٢- على اليسار وضع الشاعر خمسة مفاتيح ميتة (لا تحتوي أية ارتباطات) بشكل متعامد كتب عليها الكلمات الآتية بالترتيب: أيقنت أن الحنظل موت يتخمر. على أن الشاعر يستغل ما يعرف بتلميح الشاشة

(Tool Tip) ، وهو نص يظهر بمجرد وضع الفأرة على أحد المفاتيح ، ليظهر على كل مفتاح نص يبدأ بالكلمة المكتوبة عليه.

من المهم أن نلاحظ هنا أن مفاتيح التنقل اثنان فقط ، وأنهما مستطيلان فوق بعضهما ، وهذه محاولة لتذكير القارئ بفكرة المطلع في القصيدة التقليدية ،

أما المفاتيح الميتة ، فهي مستطيلات متعامدة بشكل سمتري Symmetric بما يقربها من الشكل التجريدي للقصيدة التقليدية ، ويلاحظ أن فكرة الموت التي تعبر عنها هذه المفاتيح لا تتضح في النصوص المخبّأة وراءها حسب ، بل تظهر في شكلها أيضا فهي مفاتيح ميتة لا تحتوي أية روابط ، ولا تنقل القارئ إلى شاشة أخرى.[1]

٤- توظيف الوسائط المتعددة:

لا نختلف مع فاطمة البريكي في أن عناصر الوسائط المتعددة في النص التفاعلي الرقمي يجب أن تكون جزءاً لا يتجزأ من العمل ، وأن لا تكون محض خلفيات تزينه ، ولكننا نختلف معها في حكمها على توظيف الشاعر للصور ، والأصوات في (تباريح رقمية) إذ رأت أن النص كان حاضراً بقوة بحيث يمكن الاستغناء عن الصورة ، والصوت من غير أن يترك ذلك تأثيراً في فهم النص.[2]

في الأداب البصرية عامة ، وفي الأدب الرقمي الجديد لا يجب أن نتصور

---

(١) هذا البحث معني بالشكل الرقمي ولذلك لن نتوقف عند النصوص لتحليلها ، وربما نفعل ذلك في عمل آخر.

(٢) ينظر المولود التفاعلي البكر وفرحة الانتظار ، فاطمة البريكي

المعنى بالتصور التقليدي ، فهو ليس ما تؤديه الكلمات بالتعاون مع الصورة ، والصوت من دلالات تتراكم تدريجيا مع التقدم بالقراءة ، بل هناك مستويات وأشكال أخرى من الدلالات.

لنأخذ مثلا شاشة الحاشية الأولى التي تتضمن النص:

ولقد مشيت وما علمت بأنني
أمشي ودربي يقتفي آثاري
أمشي ولكن لا أرى لي خطوة
أمشي يميناً وهو محض يسارِ
قدماي لا أدري تسير أم التي
تخطو يداي وتهتدي بمساري
ضاع الطريق أم التي
ضاعت خطاي ولفّها مشواري

هذه الأبيات مكتوبة على خلفية من صورة سديم حلزوني الشكل بألوان كئيبة كألوان الغبار تتراوح بين الأزرق والرصاصي ، وهناك قطعة موسيقية في الخلفية ذات إيقاع بطيء يمكن أن يصور خطوات مترددة ، وأريد هنا أن أذكر بأثر الموسيقى التصويرية في السينما ، فهي يمكن أن تغير معنى المشهد تماما ، فمشهد رجل يمشي في شارع يمكن أن يجعل المشاهدين يكتمون أنفاسهم إذا صاحبته موسيقى تدل على الترقب.

يعبر النص عن التيه ، والحيرة ، والدوران في مكان مغلق ، وصورة الحلزون السديمي تحمل المعنى ذاته ، فالصورة تعبر عن المعنى قبل قراءة

النص ، وهي بذلك تصنع مستوياً مزاجياً ، أو نفسياً لفهم النص على نحو معين ، وهذا ما تفعله القطعة الموسيقية أيضاً.

وفي قطعة مكابرة:

تحاصرني المنايا والشظايا

والهتافات التي ختلت ببابي

تباغتني

لأفتح التاريخ

ومثلي يفتح التاريخ إن شاءت

أنامله

ولكني على ما بي

أُداس و ...

أظلُّ أدوس على كلِّ

الشظايا الخرقت بابي

يلاحظ أن النص يجمع بين ثلاث ثيمات لا تجتمع أبدا ، النصر ، والهزيمة ، والعزيمة ، وهنا أفاد الشاعر من الوسائط المتعددة فائدة لافتة ، فوضع في الخلفية سماء ملبدة بالغيوم التي تنذر بأمر خطير ، وفي الخلفية الصوتية وضع القطعة الشهيرة المصاحبة لفلم (تيتانك) ، وبهذا يضع القارئ الذي سيتذكر أحداث الفلم وهو يشاهد صورة الخلفية ، بين الحب ، والرعب ، بين التضحية ، والخوف ، بين الإصرار ، وقوة التحدي.

٥- تحليل الشكل العام:

لنعد إلى المخطط الذي حاولنا أن نوضح فيه طريقة ترابط الشاشات العشرة المكونة للعمل.

لقد مثلنا عملية الانتقال بأسهم مزدوجة الاتجاه ، لأن الشاعر أعطى القارئ إمكانية الانتقال من أية شاشة إلى سابقتها ، أو لاحقتها ، أو الرجوع إلى الشاشة الرئيسة ، ولكن من المهم أن نلا حظ أنه ليست هناك إمكانية الانتقال من شاشة في السلسلة اليمنى إلى أية شاشة في السلسلة اليسرى إلا بالرجوع إلى الشاشة الرئيسة.

كما يلاحظ أن كل شاشة تمثل وحدة موضوعية تامة لها مكانها ضمن الدلالة الكلية.

يحاول مشتاق عباس معن بهذا التركيب الإفادة من الوعي الجمالي العربي التقليدي ، فنظرة إلى المخطط ستبين مدى التشابه بين الشكل الكلي للعمل والشكل التقليدي للقصيدة العربية. فالشاشة الرئيسة تحتل مكانة العنوان وتتخذ الشاشات المتفرعة شكل قصيدة سمترية من أربعة أبيات بصدر ، وعجز. واستغناء كل شاشة بنفسها كوحدة موضوعية مستقلة يشبه فكرة وحدة البيت التقليدية.

أخيرا

(تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق) بوصفها التجربة العربية الأولى للشعر الرقمي التفاعلي ، قدمت أكثر مما يتوقع منها ، فقد نجح الشاعر في الإفادة من التقنية المعاصرة لتقديم عمل يقترب من الكمال ، ومن المؤكد أن هذه التجربة فتحت باباً جديداً للإبداع الشعري العربي ، وأن الزمن القادم سيشهد ظهور شعراء رقميين عرب سيذكرون دائما أن العراق الذي قدم لهم الكتابة قدم لهم اليوم الكتابة الرقمية.

القافية بين التراث والمعاصرة

لمدة قد تجاوزت ألفاً وخمسمائة عام كانت القافية تمثل الصوت الأبرز في النظم العربي. وكانت تحمل من الأهمية ، والجاذبية ، والسحر ما حمل الأقدمين على التدقيق في دراستها حتى وضعوا علما أطلق عليه اسم (علم القوافي) ، وألّفوا فيه المصنفات ، والفصول ، والرسائل مثل: (كتاب القوافي للقاضي أبي يعلى التنوخي ، والكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي).

تبدو القافية في القصيدة التقليدية ركناً من أركان النظم ، لا يمكن التخلّي عنه إطلاقاً ، فالبناء التناظري لتلك القصيدة يوجب إيجاد رابط مادي يشد الأبيات إلى بعضها ، فكانت القافية ، بوصفها النهاية الفيزياوية للبيت هي ذلك الرابط الذي ارتضته الذائقة العربية.

إنّ الكلمة الأخيرة في البيت الشعري التقليدي- التي تتضمن القافية وصوت الروي- تمثل نهاية للبيت على مستويات ثلاثة ؛ دلاليّ ، ونحوي ، وصوتي ، فلو نظرنا في هذا البيت مثلا:

لخولـــة أطـــلال ببرقـــة ثهمـــد   تلوحُ كباقي الوشم في ظاهر اليد

سنلاحظ أن كلمة (اليد) هي التتمة النحوية لجملة التشبيه ، والتتمة الدلالية التي لن يكتمل معنى مفيد الا بعد ورودها ، فضلا عن كونها النهاية الصوتية المادية للبيت.

وقد كان الشعراء بحسهم المتقدم باللغة يفيدون من الإمكانات اللغوية

التي توفرها القوافي في توليد الإدهاش لدى المتلقي لانتزاع إعجابه ، وإحساسهم باللغة كان أكثر تقدماً من إحساس الشراح ، والنحاة ، فكانوا يكسبون استحسان المتلقي تاركين النحاة في حيرتهم.

ولم ينل بيت من الشعر العربي التقليدي من العناية ، والتحقيق ما ناله مطلع معلقة امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ

بسقط اللّوى بين الدخول فحومل

ولكم ذهلت عندما وجدت الشراح والنحاة غير قادرين على تعليل استخدام الشاعر (الفاء) بدلا من (الواو العاطفة) في كلمة القافية (فحومل) ، فالقاعدة تقضي بذلك إذ كما يقول النحاة لا يجوز القول (جلست بين زيد فعمرو) ، بل إن الشراح لم يعنوا بهذه العبارة ، فالمرزوقي في شرحه لم يلتفت إلى البيت إطلاقا ، وكأن معناه مفروغ منه ، أما الزوزني فشرحه شرحا مفصلا ، ولكنه تغافل عن قول الشاعر (فحومل) ، فقال:"وذلك المنزل ، أو ذلك الحبيب ، أو ذلك البكاء بمنقطع الرمل المعوج بين هذين الموضعين".

وقال الأصمعي وهو أحد رواة القصيدة:" إن الصواب روايته بالواو لأنه لا يجوز جلست بين زيد فعمرو..." ، فخطّأ الشاعر أو راويه.

وأما النحاة فمنهم ابن هشام في مغني اللبيب قال معرض حديثه عن معاني (الفاء العاطفة):" وتارة بمعنى الواو كقوله "بين الدخول فحومل..." ، فلم يجد تعليلا سوى إلغاء أثر هذا الحرف جملة.

وإذا أمعنّا النظر في البيت سنجد أن الشاعر استغلّ كلمة القافية لتوليد معنى شعري لا يستطيع النحو الكشف عنه ، فقد أعطى (الفاء) كثافة

لافتة للكلمة ، لا يمكن أن تفهم إلا في سياق البيت ، فالفعل (قفا) يعني أن المخاطبَين كانا يسيران والشاعر يستوقفهما ، ولكنه لم يقل ما إذا كانا قد أجابا طلبه أم لا ، ولذلك ذكر المكانين بالترتيب (الدّخول فحومل) ، ليعطي الانطباع بالسير واتجاهه ، فهم يسيرون من (الدّخول) باتجاه (حومل) وهم الآن في مكان بين الموضعين.إن كلمة (بين) تختلف عنها تلك التي جاءت في بناء قافية شاعر آخر:

فوالله لولا الله والناس والحيا لقبلتها بين الحطيم وزمزمِ

فامرؤ القيس كان بحاجة لتكثيف معناه لتوليد شيء من الإدهاش ، أما هنا فالشاعر يولد الإدهاش اعتماداً على قدسية المكانين اللذين وقف بينهما.

لقد أدى تراكم خبرة الشاعر العربي عبر مئات السنين إلى أن يقوم بتطوير تكنيكات خاصة بالقافية تجعلها العنصر الرئيس لتوليد الإدهاش ، تكنيكات تعطي إشارات للمتلقي تجعله يخمّن القافية قبل الوصول إليها مما يجعله شريكا في عملية إنتاج النص ، ومن تلك التكنيكات التصريع الذي يغلب أن يأتي في مطالع القصائد. والتوشيح الذي يعني أن يكون صدر البيت منبئا بآخره مثل قول البحتري:

فليس الذي حلّلته بمحلّلٍ وليس الذي حرّمتهُ بمحرّمِ

ورد الأعجاز على الصدور الذي يعني إيراد كلمة القافية في صدر البيت قبل أن تأتي في آخره مثل قول عروة بن أذينة:

حجبت تحيتها فقلت لصاحبي ما كان أكثرها لنا وأقلها

فدنا فقال لعلها معذورة في بعض رِقبتها فقلت لعلها

لقد تعلم الشاعر العربي التقليدي إدهاش متلقي شعره ببراعة قوافيه ،

والمتلقي هو الآخر تعلم الاستجابة للقافية والإعراب عن إعجابه بالقافية البارعة بكلمات شاع سماعها (أحسنت – أعد).

يستجيب القارئ للقافية التقليدية بمحاولة حدسها قبل الوصول إليها، اعتمادا على ثلاثة محددات؛ معرفة صوت الروي (حسب ما ورد في الأبيات السابقة)، والوزن، والبنية الدلالية، ففي بيت مثل هذا:

إذا رأيت نيوب الليث بارزة فلا تظنن أن الليث يبتسمُ

ليس على المتلقي أن يبذل جهدا كبيرا ليحزر القافية فهو يعرف الروي (ميم مضمومة)، ويعرف الوزن، وتدله فكرة الأنياب البارزة على معنى الضحك.

هذه الخبرة المشتركة بين المنتج والمتلقي أدت إلى أن يبدو البيت التقليدي مبنيا من أجل قافيته، فهو يتسارع باتجاهها ليصل غايته ومنتهاه.

والقافية بهذا الفهم مثلت المظهر الأبرز من مظاهر الإبداع الشعري، ذلك لأن على الشاعر، على الرغم من الانضباط الصارم للقصيدة التقليدية، أن يأتي بقافية لا يبدو عليها التكلف، بحيث تبدو جزءا أصيلا من جسد البيت، فضلا عن ضرورتها للمعنى، إذ أنهم اشترطوا في القافية أن تضيف معنى لا غنى عنه لاستكمال الدلالة الشعرية.

ونرى أن الثورة على هذا المفهوم للقافية يمكن أن تعد أبرز إنجازات قصيدة التفعيلة في أربعينات القرن الماضي، فقد أدّى ذلك إلى تغير جوهري في مفهوم الشعر ذاته، إذ فقدت القصيدة إيقاعها العالي الذي كان يعلو على كلّ صوت فيها، وكان على الشاعر أن يجد عنصراً فنياً جديداً لإدهاش المتلقي، فكانت الصورة الشعرية هي ذلك العنصر المنشود. ولننظر مثلا في هذا المقطع الاستهلالي لقصيدة (غريب على الخليج) للشاعر بدر

شاكر السياب:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع تظل تطوى أو تُنشّر للرحيل

زحم الخليج بهن مكتدحون جوّابو بحارِ

من كل حافٍ نصف عاري

وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرح البصر المحيّر في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعّدُ من نشيج

لم يعد بإمكان المتلقي حدس القافية ، فالشاعر حرّ في اختيار قوافيه تماما ، ولهذا لم يعد السطر الشعري متجها إلى نهايته الفيزياوية ، بل- عوضاً عن ذلك- صار اتجاه حركة الجمل عموديّا نازلا إلى الأسطر التالية ، فكلّ سطر ينتظر إتمام دلالته في السطر التالي حتى نصل إلى نهاية دلالية لا صوتية. وفي المثال السابق يلاحظ أن كل الجمل ترسم صورة خلفية للسطر الأخير الذي يضع (الغريب) بطل القصيدة على هذه الخلفية.

إنّ فك الارتباط بين اتجاه التلقي ، والقافية أدى إلى تغيير جوهري في وظيفتها ، فعند تخلص السطر الشعري من حتمية القافية الواحدة ، لم تعد القافية مركزاً يستقطب انتباه المتلقي ، ولم تعد إقفالا حتمياً على أي من المستويات الثلاثة (الصوت-النحو-الدلالة).

أصبحت القافية في قصيدة التفعيلة تشكّلا اختيارياً خاضعاً للضرورات الفنية والجمالية كما يريدها الشاعر ، ولذلك صار بإمكانه توجيه قدراته

الإبداعية باتجاه الصورة الشعرية ، والنظر إلى أنظمة التقفية بوصفها أدوات لخدمة تلك الصورة ، ودلالتها الشعرية.

في النص السابق كان السياب يريد رسم صورة بطله على خلفية ساكنة توحي بالحزن ، ويمكننا ملاحظة استخدام قافية مقيدة مسبوقة بـ(توجيه) ، وهو حرف المد الساكن الذي يسبق الروي (الأصيل-الرحيل-الخليج-النشيج) ، والحركة الوحيدة في المشهد صورة البحارة البعيدة ، وهم يحاولون كسب رزقهم من بطن البحر ، فأظهر الشاعر حركتهم بالقافية المطلقة (بحارِ-عاري).

وهكذا تحولت القافية الى عنصر تشكيلي يسهم في بناء التجربة الشعورية ، وإبرازها ، وإغناء جمالياتها.

الموت والحياة في شعر
الراحل محمود درويش

لم أفكر كثيرا قبل أن أقرر أي صيغتي العنوان سأضع لهذه المقالة ؛ الموت والحياة ، أم الحياة والموت ، فشعر درويش لا يدع مجالا للتردد في اختيار الصيغة الأولى التي يتقدم فيها الموت على الحياة.

على الرغم من أننا لا نكاد نجد قصيدة من قصائده تخلو من ذكر الموت والحياة ، فإننا نلمس بوضوح أن الموت هو الأصل في عقيدة درويش ، وفكره:

١. كمقابر الشهداء صمتك
٢. و الطريق إلى امتداد
٣. ويداك... أذكر طائرين
٤. يحوّمان على فؤادي
٥. فدعي مخاض البرق
٦. للأفق المعبّأ بالسواد
٧. و توقّعي قبلا مدماة
٨. و يوما دون زاد
٩. و تعودي ما دمت لي

١٠. موتي ...و أحزان البعاد!

١١. كفنّ مناديل الوداع

١٢. و خفق ريح في الرماد

١٣. ....

١٤. ....

١٥. فرحي بأن ألقاك وعدا

١٦. كان يكبر في بعادي

١٧. ما لي سوى عينيك ، لا تبكي

١٨. على موت معاد

قد لا يكون من الممكن لنا تصور افتتاح قصيدة غزل بذكر المقابر قبل قصيدة (المناديل) هذه ، لكن الأهم هنا ذكر الموت على أنه يحل محل الحياة في اكتساب صفة الدوام ، فالفلسطيني لا يموت وينتهي الأمر ، بل هو يمارس فعل الموت كما يمارس غيره الحياة كطقس يومي متواصل ، ولذا فإن على حبيبته أن تتعود موته اليومي في السطر (١٠).

وفي السطرين الأخيرين:

مالي سوى عينيك

لا تبكي على موت معاد

تتضح الفكرة وتتجلى ، فموت الفلسطيني ليس نهايته كما هو غيره من الخلق ، بل هو فعل نمطي يتكرر (معاد) كل يوم ، أو هو الأصل في الوجود الفلسطيني.

إن واحداً من أهم عوامل اعتبار الموت هو الأصل في أعمال محمود

درويش هو النظر إلى القبر على أنه كيان مادي راسخ في الأرض لا يمكن زحزحته عنها ، ففي قصيدة أبي:

غضّ طرفا عن القمر

وانحنى يحضن التراب

وصلّي..

لسماء بلا مطر،

ونهاني عن السفر!

لنا أن نلاحظ صورة الأب يحضن التراب ، فليس الموت سوى الاستقرار النهائي في الأرض ، وفيها:

و أبي قال مرة:

الذي ما له وطن

ما له في الثرى ضريح

..و نهاني عن السفر

القبر في معادلات درويش يساوي الوطن ، وكأن الفلسطيني يعيش ويكابد ويتحمل مرارة المقاومة من أجل هدف واحد هو الحصول على قبر في تراب الوطن ، وهكذا يصبح الموت بداية الحياة الحقيقية بعد الوصول إلى الهدف.

في قصائد درويش يتمنى المحبون الموت على يد عشيقاتهم ، ويصبح الموت عندها أمنية صعبة المنال ، في قصيدته (لمساء آخر):

....

قصّتي كانت قصيرة

و هي النهر الوحيد

سأراها في الشتاء

عندما تقتلني

وستبكي

وستضحك

عندما تقتلني

وأراها في الشتاء.

حياة العاشق هنا محض انتظار للحظة يقتل فيها ليبدأ حياته الحقيقية، أو حياته الهدف:

....

كلماتي كلمات

و هي الأولى . أنا الأول

كنّا . لم نكن

جاء الشتاء

دون أن تقتلني ...

دون أن تبكي و تضحك .

كلمات

كلمات.

غير أن الانتظار طويل، و(حياة الموت) تصبح حلماً بعيد المنال. وفي واحدة من قصائد درويش هي (مطر) يعلن الشاعر عن إيديولوجية (حياة الموت) هذه:

....

يا جدي المرحوم! أهلا بالمطر

يروي ثراك. فلا يزال السنديان

من يومها يدمي الحجر!

إنه يخاطب الجد كما لو كان يسمعه ، هذا الجد بموته ، واستقراره في الوطن القبر أصبح مصدرا للقوة التي مكنت السنديان من أن ينبت في الحجارة ، لكن:

....

يا نوح!

هبني غصن زيتون

ووالدتي.. حمامة!

إنّا صنعنا جنة

كانت نهايتها صناديق القمامة!

يا نوح!

لا ترحل بنا

إن الممات هنا سلامة

إنّا جذور لا تعيش بغير أرض..

ولتكن أرضي قيامه!

فـ(حياة الموت) عند درويش ليست هي ذلك المفهوم المعروف في الفكر الديني ، أو الميثولوجي ، بل (إن الممات هنا سلامة) ، فالفلسطيني عندما يموت ينبت في الأرض كما ينبت النبات ليعيش حياته التي يتمنى

الوصول إليها ، حياته في الوطن القبر.

وفي (وعاد في كفن) يلوم درويش أولئك الذين لا يفهمون معنى الانتقال من (موت الحياة) إلى (حياة الموت):

....

أنا رأيت جرحه

حدقت في أبعاده كثيرا...

"قلبي على أطفالنا "

و كل أم تحضن السريرا!

يا أصدقاء الراحل البعيد

لا تسألوا : متى يعود

لا تسألوا كثيرا

بل اسألوا : متى

يستيقظ الرجال!

لا ينبغي أن تسأل عمن يلقى مصيره فهذا أمر بديهي ، فهو راحل إلى حياة الموت لكن ما ينبغي السؤال عنه هو حال أولئك الميتين في الحياة كأنهم نيام فمتى يستيقظون من موتهم ليلحقوا بهذا الراحل إلى حياته الهدف؟

هكذا يعبر درويش عن المأساة الفلسطينية المريرة بقلب المفاهيم الإنسانية الطبيعية ، فالفلسطيني يولد ليكابد ، ويتألم ، ويقاوم ، حتى لتبدو حياته مجرد رحلة شاقة إلى قبره ، وحتى إنه لا يملك ما يدفعه لحب الحياة ، والتمسك بها:

أحنّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

وتكبر في الطفولة

يوما على صدر يوم

وأعشق عمري لأني

إذا متّ،

أخجل من دمع أمي!

هذا الفلسطيني الذي يتحدث في هذه القصيدة لا يجد في عمره شيئاً يصلح أن يكون دافعاً للحياة سوى دموع أمه التي يمكن أن يراها بعد رحيله إلى (حياة الموت).

فانتازيا الحقيقة

في شعر فاطمة ناعوت

صدر في بيروت للشاعرة فاطمة ناعوت ديوانها الخامس (هيكل الزهر)، الذي يظهر فيه أن الشاعرة اعتمدت أكثر على أسلوب كانت تطوره في تجاربها السابقة، نسميه (فانتازيا الحقيقة)، فهيكل الزهر يعرض الواقع بطريقة الحلم، حيث يتماسك الخيال بالحقيقة، والسحر بالواقع، حتى لا يمكننا الفصل بينها.

عنوان الديوان هو العامل الأول الذي يدخل القارئ بوابة عالم فاطمة ناعوت المسحور، فكلمة (هيكل) ترتبط بالسحر، والدين، وسليمان الذي ملك الجن، وأدخل بلقيس في مملكته، ونحن إذن ندخل، اذ نقلب الصفحة الأولى هيكل فاطمة ناعوت:

قفُ على عتبةِ الدار

عكّازٌ في يدِها

تنتظرُ التابوتَ الذي أنا فيه

تكشفُ الغطاء

تمسُّ العينَ المُرخاةَ وتقول:

كانت ابنتي خرساءْ

يُفزعُها ضجيجُ العرباتِ والضوءْ

فلماذا تركتموها حتى تموتَ كثيرًا

هي ابنتي

أعرفُها من ثقبٍ في الرئة

هذه القطعة من النص الأول في الديوان (أمي) في هذا العالم ، يتكلم الإنسان بعينيه لا بفمه (تمس العين...) وأجساد الناس شفافة الى درجة أن من الممكن رؤية (ثقب في الرئة) ، والموت يأتي بدرجات ، ولا يتساوى الناس فيه (حتى تموت كثيراً).

لكن من المهم أن نلاحظ امتزاج عناصر الحقيقة بعناصر السحر ، فالأم ، وعكازها ، وعتبة الدار عناصر حقيقية ، وتمثل البناء الخارجي للنص الذي أعطاه شكلا قابلا للتصور ، يمكن أن نلاحظ أيضا أن عناصر الفانتازيا لم توجد في القصيدة وجوداً حقيقياً مجسداً ، بل جاءت في كلام الأم ، فبعد الفعل (قالت) تتغير نبرة النص لتدخلنا في الفضاء المتخيل.

توظف الشاعرة هذا التكنيك في أكثر من موضع ، فهناك نصها (لا تهدموا الكوخ) الذي يصور السأم والضجر من الوحدة التي تفرضها الحياة المعاصرة:

أحتاجُ شَبحًا

يرتّبُ خِزانتي

أثوابُ الراحلين في جهةٍ

والحِنَّاءُ في جهةْ.

من المهم هنا أن نلاحظ بداية النص (أحتاج شبحا..) ، فالشبح الذي سيكون بطل النص فيما بعد ليس له وجود حقيقي فيه ، انما هو محض أمنية يتمناها المتحدث في نص الشاعرة:

أحتاجُ شبحًا

ينزعُ الأزرارَ من حاسوبي

ويمرِّرُ الفأرةَ فوق الجلدِ المتكسِّر

لتلعقَ البثورَ والغُبارَ

والعلاماتِ التي رسمَها العاشقُ

فوق ساقِ الحبيبةْ.

امتزاج الحقيقة بالسحر هنا ، ليس الا أمنية ، لكن يمكننا ملاحظة البناء الفانتازي للصور الذي يحقن الحياة في كل الأشياء ، ففأرة الحاسوب رمز الحياة العصرية ، تبدو كفأرة حقيقية ، تلعق البثور والغبار ، وفي هذين السطرين تحديدا (ويمرر الفأرة...) تجعل فاطمة الشعور بالضجر يتسرب الى أنفسنا من خلال (الجلد المتكسر والبثور والغبار).

وفي بعض النصوص القصيرة في الديون تذوب الحقيقة كاملة في فضاء الفانتازيا ، (أبي) مثال ذلك:

ماتَ بالصدمةِ العصبيّة

حين غرقَ طفلاه أولَ أمسْ:

أنا

ابتلعتني سمكةٌ،

وأخي

ابتلعَ كلَّ مياه النهرْ.

الغرق هنا ، وهو غرق رمزي ، يتخذ شكلا سحرياً ، لكن الشاعرة تحاول أن تذكرنا دائماً بالحقيقة بتوظيف مصطلحات عصرية في نصوصها ، (الصدمة العصبية) تحاول عصرنة النص ، وإكساءه ثوب حقيقة مصطنعة.

في (محطة الرمل) نلمس التكنيك ذاته ، ذوبان الحقيقة في السحر ، وعصرنة النص باستخدام المفردات الواقعية العصرية:

سيموتُ الشيطانُ غدًا

قبل أن يتصفّحَ الجريدةَ على البحرِ

- كعادته كلَّ صبحْ -

بمجرد أن يرشفَ من فنجانِ القهوة،

ويغدو العالمُ مُضجرًا من دونِه،

علينا أن نتصور الشيطان هنا بصورة إنسان مترف يمارس طقوس الارستقراطية ، و(الجريدة وفنجان القهوة والعالم المضجر) عناصر تخبرنا أن هذا الحدث السحري يحدث الآن في عالم معاصر.

أحيانا تخلق فاطمة عالمها الفانتازي من مزج حقائق مختلفة ، كما في (أبواب):

الملكاتُ لا يمشين على أقدامِهن

تحملُهنَّ الهوادجُ

التي لا تمرُّ من أبوابِ "جوزيف حرب"

سوى مرّة.

حَدْسُ اللحظةِ

- التي تقعُ بين عَدَمَيْن -

يجعلُ الفرسانَ يقلقون

من انصرافِ الحبيباتِ في الوطنِ

عن الهوى

فتضجُّ الهواتفُ بالرسائلِ،

فيما الفلاحون يضربونَ فؤوسَهم

في الطمي

كي يختبروا قوةَ إبصار الله.

ليس من عنصر في هذا النص ينتمي وحده الى عالم فانتازي ، فمكونات النص كلها حقيقية ، والتكنيك الذي حولها الى فانتازيا هو المزج مكان مصري (جوزيف حرب) ، وصور العصور الوسطى الأوربية الخاصة بالملكات ، والفرسان ، وطقوس الحب ، واستخدام كلمة عربية موغلة في القدم لوصف العربات الملكية الغربية (هوادج) ، وأخيراً صورة الهواتف والرسائل النصية ، مزيج بين حقائق مختلفة الآزمنة والأمكنة ، يؤدي الى انهيار الزمن وبناء صورة سحرية من ذلك المزيج.

النظام الكلي عنصرا تشكيليا

قراءة جديدة في [غريب على الخليج]

بينما كنت أراجع ديوان بدر شاكر السياب ، وأنا أستعد لمناقشة واحدة من رسائل الماجستير المتعلقة بالشعر الحديث ، مررت على (غريب على الخليج) وتولدت في نفسي رغبة لقراءتها ، ومع تقدمي في القراءة كنت أحاول تحليل البنية الفنية للقصيدة كما كانت في مخيلة الشاعر ، وقد وجدت أن هذه القصيدة واحدة من أكثر قصائد السياب حبكاً ، إذ يبدو كما لو أن الشاعر قد وضع خطة مسبقة لهاً والتزم بها حتى آخر القصيدة.

في البداية ينبغي أن نلاحظ تركيب العنوان (غريب على الخليج) ، فهو أولا يخلو من فعل ، ويجعلنا أمام صورة ثابتة ، أو جامدة ، غريب يجلس على ضفة الخليج ، ولو تخيلنا صورة فوتوغرافية يظهر فيها رجل بائس يجلس على ضفة الخليج لكانت ستنفعنا كثيراً في تعاطينا مع القصيدة.

يبدأ السياب قصيدته بداية سينمائية ، فهناك (لقطة كبيرة) كما يسميها كتاب السيناريو:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل

وعلى القلوع، تظلّ تطوى، أو تنشّرُ للرحيل

زحم الخليج بهنّ مكتدحونَ جوّابو بحارِ

من كلأ حافٍ نصف عاري

هذه خلفية كبيرة سترسم عليها تفاصيل اللوحة القصيدة فيما بعد ، منظر الخليج ، وأشرعة السفن المبحرة فيه ، وهؤلاء البحارة نصف العراة الباحثين عن الرزق بين الموت ، والغنيمة ، والحرّ اللاهب ، ورياح الصيف.

في السطر الأول يدفع الشاعر بشعور بالبؤس إلى أنفسنا من خلال بناء التشبيه الغريب ، الريح بقوتها ، وغبارها المتطاير في الأفق كأنها جثاماً (دخانا أسود) أصاب الأصيل وجعله قذرا فقد صفاءه.

ثم تبدأ كاميرا المصور بتقريب اللقطة:

وعلى الرمال على الخليج

جلس الغريب يسرح البصر المحير في الخليج

ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّدُ من نشيج

صورة رجل يجلس على الساحل ويستغرق في البكاء ، وأعمدة الضياء القادمة من الشمس ، أو الأمل في شيء ما ، تتحطم (تتكسر) ، وهي تتخلل دموعه في طريقها الى عينيه.

عند هذه النقطة يكون الشاعر قد أكمل رسم الخلفية ، والسؤال الذي يمكن أن يسأل هنا ، من المتحدث في هذه الأسطر ، من هذا الذي ينقل صورة الغريب بهذه اللغة الوجدانية الإنفعالية؟ والجواب انه الشاعر (المخرج) الذي وجه كامرته لتنطلق من اللقطة الكبيرة حتى تلقط صورة الغريب الذي سيستلم زمام الحديث بعد الآن ، بالضبط مثل بداية فيلم سينمائي يلتقط شخصية من بين الزحام ثم يتركها تحكي حكايتها مباشرة.

صحيح ان هذه هي البداية الفيزياوية للقصيدة ، لكنها في الحقيقة ليست البداية الشعورية لها ، فهي لا تعدو كونها فرشة شعورية تحاول بناء سطح عاطفي سنتلقى القصيدة عليه ، فبعد هذه المقدمة يفتح الشاعر علامة اقتباس هي – في حقيقة الأمر – البداية الحقيقية للقصيدة:

"أعلى من العبّاب يهدر رغوهُ ومن الضجيج

صوتٌ تفجّر في قرارةِ نفسي الثكلى: عراق،

كالمد يصعد كالسحابةِ كالدموع الى العيون

الريح تصرخُ بي: عراق

والموج يعولُ بي: عراق عراق ليس سوى عراق

البحرُ أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحرُ دونك يا عراق

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق

وكنت دورة أسطوانة

هي دورة الأفلاك من عمري تكورُ لي زمانه

في لحظتين من الزمان، وان تكن فقدت مكانه

هذه الأسطر وكل ما سيأتي بعدها هو نقل مباشر للحوار الداخلي في نفس الغريب الذي يتسم بخصائص لغوية لابد من ملاحظتها لفهم القصيدة ، فمن الملاحظ أولا اصرار الشاعر على أن تكون الجملة الإسمية هي الجملة الأساس في لغة الغريب ، والأفعال دائما تأتي في حشو الجمل لا بداياتها ،

وهذا منسجم مع الفكرة التي بنيت القصيدة عليها ، فكل الحركة التي ستوصف في كلام الغريب ليست حركة حقيقية تحدث الآن ، انها حركة داخل السكون ، ليس لها وجود الا في مخيلة الغريب وذاكرته.

والسمة الثانية هي تكرار كلمة عراق في هذه الأسطر التي ستدخلنا فيما بعد الى سلسلة طويلة من تداعيات الذاكرة ، (عراق) تكررت سبع مرات بإلحاح واضح ، ونحن نرى ان لهذا التكرار مدلول سحري ، ويشجعنا على هذا الرأي الرقم سبعة الذي يرتبط بالسحر في الموروث الإنساني ، فالغريب يحاول (استحضار روح) العراق من خلال التكرار السباعي الشائع في الرياضات الروحانية.

ومن الملاحظ أيضا استخدام الغريب كلمة (عراق) مجردة من (الـ) التعريف ، عراق وليس العراق ، طبعا لأن العراق في نفس الغريب لم يعد بحاجة الى التعريف فقد أصبح قيمة مطلقة موغلة التعريف مستغنية عما يعرفها.

وكما أشرنا في مقال سابق يمثل السطر (وكنت دورة أسطوانة) مفتاحاً فنياً لبناء القصيدة ، فكل ما سيأتي بعد ذلك هو صور لا رابط موضوعي بينها ، تتدفق تدفقا سريعا بطريقة التداعي الحر:

هي وجهُ أمي في الظلام

وصوتها يتزلقان مع الرؤى حتى أنام

وهي النخيل أخاف منه اذا ادلهم مع الغروب

فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب

من الدروب

وهي المفلّيةُ العجوز وما توشوشُ عن حزام

وكيف شقّ القبرَ عنهُ أمام عفراء الجميلة

فاحتازها الا جديلة

هذه هي الصور الثلاث الأولى من دفق صور طفولة الغريب (الأم ، النخيل ، الجدة المفلّية) ، حيث نلاحظ أنها لا ترتبط بالسببية ، بل ان ما يربط بينها فقط تداعيها بوصفها ذكريات طفولة ، انها مستقلة عن بعضها حتى في شكلها اللغوي فليس هنا سطر واحد تشترك فيه صورتان ، هذه الصور ، وكل ما سيأتي بعدها ليست الا الأخاديد الدائرية المحفورة على ظهر اسطوانة الكراموفون ، التي ذكرها الغريب في البداية ، انها تبدو دوائر متحدة المركز مستقلة عن بعضها ، لكنها في الحقيقة ليست الا خطاً واحداً مرسوماً بشكل حلزوني ليتيح لإبرة الكراموفون السير بداخله من الخارج الى الداخل حتى الوصول الى المركز. والمركز في غريب على الخليج هو هذه النقطة التي يجلس فيها الغريب متحسراً على العراق متمنياً العودة اليه ، وهكذا يعود الغريب في النهاية بعد سلسلة طويلة من صور الذاكرة الى نقطة المركز:

لتبكين على العراق

فما لديك سوى الدموع

وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللقلوع

ولا يمكن للقارئ أن لا يلاحظ استخدام كلمات (الرياح ، القلوع) في السطر الأخير وهما الكلمتان اللتان بدأت بهما القصيدة.

في التشكيل الشعري
في مرثية مالك بن الريب

لئن كان الشعر فناً فهو أعقد الفنون على الإطلاق من حيث طرائق التشكيل وماهياتها ، فكل الفنون الأخرى تعتمد على تشكيل مادة معينة في وسط محدد ، فالرسم هو تشكيل المساحات اللونية في المكان ، والنحت تشكيل الكتلة في الفراغ ، والموسيقى تشكيل الدرجات الصوتية في الزمان ، أما فيما يتعلق بالشعر فليس لدينا تعبير يمكن أن يصف التشكيل فيه بهذه البساطة التي نجدها في الفنون الأخرى ، فاللغة هي المادة الأولية للتشكيل الشعري ، لكن هذه المادة من التعقيد بحيث لا يمكننا تحديد وسط بعينه تتشكل فيه ، بل إن اللغة ذاتها تنطوي على جوانب متعددة كل منها يصلح وحده أن يكون عنصراً تشكيلياً من مثل الصوتُ والكلمة ، والمعنى ، والدلالة ، والوزن ، والإيقاع ، والقافية وغير ذلك ، فالشاعر يمتلك- بخلاف غيره من الفنانين- موادّ ، ووسائل كثيرة يمكن أن يستخدمها في تشكيل القصيدة ، ومن هنا تبدأ صعوبة تحليل التشكيل الشعري.

لعلّ من أبرز مقومات موهبة الشاعر ما يمتلك من حسّ مرهف باللغة ، فهو يمتلك القدرة على تشكيلها بطرائق تجعلها ذات أثر جمالي فعال في المتلقي ، من غير أن يدرك هذا الأخير- غالباً - السر وراء تأثره ، فمثلما دلت الموهبة الفطرية للشاعر على طريقة التشكيل تعمل الذائقة الفطرية

لدى القارئ ليشعر بالأثر الجمالي.

ومنذ أقدم العصور جاء الشعراء بما لا يمكن حصره من التكنيكات التشكيلية التي ظلّ أكثرها سرًا لم يستطع النقد الكشف عنه بسبب تقيده بمناهج تهتم بمظاهر بعينها ، وتهمل ما عداها.

لنقرأ مثلا هذه الأبيات الثلاثة الأولى من مرثية (مالك بن الريب) الشهيرة:

ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلة

بجنب الغضا أزجي القلاص النواجيا

فليت الغضا لم يقطع الركب

وليت الغضا ماشى الركاب لياليا

لقد كان في أهل الغضا لو دنا

مزار ولكن الغضا ليس دانيا

إن المعنى المباشر للأبيات لا يعدو الحنين إلى الوطن (الغضا) ، وتمني العودة إليه ، غير أن الأثر الذي تتركه الأبيات في المتلقي أكثر عمقاً ، وأشدّ تأثيراً ، فهناك شيء ما في الشعر غير المعنى يمكن أن نسميه (الدلالة الشعرية) الناتجة عن التشكيل الشعري للغة.

أول مظاهر التشكيل — في الأبيات السابقة- المظاهر الخارجية ؛ الوزن والقافية ، فاختيار (الطويل) وزنا جعل الجملة الشعرية تمتاز بالطول الكافي لإعطاء فرصة للتأمل ، واختيار الياء الموصولة بألف مطلقة ، أكسب الأبيات صفة نغمٍ دالٍ على التحسّر ، والأسف.

غير أن الإيقاع لا ينحصر بهذين المظهرين الخارجيين ، فالتشكيل

الشعري يعطي الشاعر إمكانية بناء أنظمة إيقاعية داخلية، يمتلك هو الحرية في تشكيلها، وبإمكاننا هنا رصد كثرة صوت (اللام) في الأبيات:

	الصدر	العجز
البيت الأول	٥	٢
البيت الثاني	٣	٤
البيت الثالث	٣	٢

صوت (اللام) الذي تكرر (١٥) مرة في ثلاثة أبيات يرتبط بأدوات النفي (لا، لم، لن) ويرتبط بحرف الشرط (لو) الذي جاء في البيت الثالث، ومن المعروف أن هذا الحرف يدلّ على امتناع تحقق جواب الشرط (لقد كان في أهل الغضا مزار) لامتناع تحقق الشرط (لو دنا الغضا)، ويسميه النحاة (حرف امتناع لامتناع).

وكرر الشاعر كلمة (الغضا) وهو وطنه ست مرات بشكل منتظم لافت، فهي مرة واحدة في البيت الأول، ومرتان في البيت الثاني، وثلاث في الثالث، إنه الشعور بتزايد الحنين إلى الوطن بشكل تصاعدي، أو هي تشبه التعويذة التي بتكرارها عدداً محدداً من المرات تحدث أثرها السحري، فكأنه يريد استحضار وطنه بها ما دام لا يستطيع العودة إليه.

والظاهرة التشكيلية الأخرى اللافتة هي ورود صوت (القاف) في كل بيت مرة واحدة، في كلمات (القلاص) وهي (النوق) في البيت الأول، و(يقطع) في البيت الثاني، و(لقد) في البيت الثالث، والكلمات الثلاث تدل على شعور الشاعر في تلك اللحظة، فـ(لقد) حرف التحقيق المرتبط بلام القسم تدل على الرغبة العارمة في تمني العودة إلى أحضان (الغضا)، بركوب (القلاص)، غير أن وقوع (لقد) في جواب الشرط الممتنع التحقق

جعل تلك الأمنية (تنقطع)، وهكذا جاء الفعل (يقطع) متوسطا بين الرغبة (لقد)، والوسيلة (القلاص).

ولو تنبهنا إلى صوت (النون) لوجدنا ظاهرة تشكيلية مذهلة، فهذا الصوت يتكرر في البيت الأول مرتين في الصدر، ومرتين في العجز (مع حساب النون في التنوين على (ليلةً) في الصدر)، وفي البيت الثالث يرد ثلاث مرات في الصدر، وثلاث مرات في العجز (مع حساب التنوين على (مزارٌ) في الصدر)، بينما لا يرد هذا الصوت على الإطلاق في البيت الثاني، فكأنّ الشاعر يترنم بهذا الصوت وهو يعبر عن رغبته بالموت في وطنه، لكنه هذا الترنم يتوقف في البيت الثاني الذي ترد فيه كلمة (يقطع) لتقطع الترنم كما قطعت الأمل في العودة، أما البيت الثالث الذي تضمن البوح بالأمنية، فصوت الترنم يعلو على كل صوت.

وبإمكاننا الإشارة إلى ظواهر أخرى في هذه الأبيات الثلاثة، غير أننا نكتفي بهذا القدر الذي نظن أنه كاف لتوضيح ما نريد قوله، فالكلمات في الشعر تكتسب شحنة شعورية كثيفة تنتج من تشكيلها بنظام معين يختلف عن شكلها في النثر، وهي بذلك تضيف إلى المعنى دلالات غير متوفرة في معانيها المعجمية.

كيف استطاع الشاعر المخضرم (مالك بن الريب) أن يتوصل إلى هذا التشكيل؟ وهل كان يمتلك من الثقافة الفنية ما أوصله إلى ذلك؟

هذا بالضبط ما أردنا قوله وما ابتدأنا به، فالشاعر يختلف عن غيره بهذا الحس اللغوي المرهف الذي يدفعه لاختيار كلمات دون غيرها، وقوالب نحوية دون غيرها، من غير أن يفكر، أو يصمم، أو يخطط، إنها الموهبة الشعرية التي جعلته شاعراً، وجعلت شعره خالدا.

التركيب النحوي تشكيلا
قطار محمود درويش
الساقط من الخريطة منذ ستين عاما

نشر الشاعر محمود درويش مؤخراً قصيدته الأخيرة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) لمناسبة مرور ستين عاما على اغتصاب فلسطين ، ولأن هذه القصيدة — كما نرى- واحدة من القصائد المهمة التي تفصح عن خصوصية تجربة الشاعر ، فقد وجدنا أن من المهم تأملها ودراسة خصائصها. (يمكن الاطلاع على القصيدة في الرابط
http://www.alquds.com/node/26827)

من المعروف أن درويش ينتمي إلى المدرسة السيابية ، وقد صرح هو بذلك في غير مناسبة ، ولعل الطابع المميز لهذه المدرسة يتمثل بالعناية بتدفق الإيقاع الذي لا تنازل عنه ، والاهتمام بالصور المجازية المركبة ، والمعقدة التي تمتد على مدى أسطر عدة ، وتتشابك فيما بينها لتصنع لحمة النص وسداه.

غير أن هذه القصيدة تتضمن تطويراً مهما للتجربة الإيقاعية يتجلى بذهاب الشاعر إلى جعلها جزءاً أساسياً من بناء الدلالة الشعرية ، لتخرج من كونها محض خلفية شعورية تسهم في بناء الجو النفسي للقصيدة إلى عنصر تركيبي يؤدي معاني ، ودلالات فوق تلك التي تؤديها المفردات

تتكون القصيدة من مائة وخمسة وأربعين سطراً حسب الشكل الطباعي الذي وضعه الشاعر ، أما الدلالة الإجمالية الذي أرادت التعبير عنه ، فهو النكوص والإحباط ، وهي تبدأ بالأسطر:

عُشْبٌ، هواء يابس، شوك، وصبار

على سلك الحديد. هناك شكل الشيء

في عبثية اللاشكل يمضغ ظلَّهُ...

عدم هناك موثق.. ومطوّقٌ بنقيضه

ويمامتان تحلقان

على سقيفة غرفة مهجورة عند المحطةً

والمحطةُ مثل وشم ذاب في جسد المكان

هناك ايضا سروتان نحيلتان كإبرتين طويلتين

تطرّزان سحابة صفراء ليمونيّةً

....

إن أول ما يلفت الانتباه في هذه الأسطر ظاهرة التدوير ، فلا سطر منها ينتهي بنهاية تفعيلة البحر العروضي تقريبا ، إذ إن هناك دائماً حرفاً أو حروفاً زائدة لا بد من وصلها بالسطر التالي ليستقيم الوزن ، فالقصيدة من تفعيلة الكامل (متفاعلن) ، ولكي تُقرأ الأسطر قراءة عروضية سليمة يجب أن تكون هكذا:

عُشْبٌ، هواء يابس، شوك، وصبـ

بار على سلك الحديد. هناك شكـ

ل الشيء في عبثية اللاشكل يمضغ ظلّهُ...

عدم هناك موثق.. ومطوّقٌ بنقيضه

ويمامتان تحلقا

ن على سقيفة غرفة مهجورة عند المحط

طةِ والمحطةُ مثل وشم ذاب في جسد المكا

ن هناك ايضا سروتان نحيلتان كإبرتين طويلتي

ن تطرّزان سحابة صفراء ليمونيّةً

إن الوقفات في نهايات الأسطر وقفات نحوية ، لكنها لا تتساوق مع النهايات الفيزياوية للهيكل الوزني ، وعلى القارئ أن لا يتوقف أبدا إذا أراد الإحساس بالإيقاع العروضي.

هذا التعارض بين السياق النحوي ، والهيكل العروضي يعبّر بقوة عن الدلالة العامة للقصيدة ، فالجملة تصل نهايتها النحوية ، غير أن الوزن يجبرها بقوته الإيقاعية على الاتصال بالجملة التالية وعدم التوقف ، فهنا نظامان متعارضان ، الأول اختياري وهو الشكل النحوي الذي يفترض أن يتمكن الشاعر من التحكم به وتطويعه كما يشاء ، فيقف عندما يريد الوقوف ويصل عندما يريد الوصل ، ونظام إجباري لا يتيح لذلك النظام الاختياري الفسحة المتوقعة من الحرية. هذا التعارض يشبه ويصور بالضبط الدلالة العامة للنص ، الرغبة في التحرير ، وإرادة العودة خيارات مصيرية عند الفلسطيني ، غير أن مجرى التاريخ ، وما يحفل به من أحداث منذ

ستين عاما لا تجري بما تشتهي السفن نظام إجباري يحبط تلك الخيارات ، ولا يتيح لها فسحة لكي تتحقق. خيارات الفلسطيني المصيرية تقابل النحو. ومجرى التاريخ يقابل الشكل الوزني المفروض عليه.

أما الظاهرة الأخرى في بنية هذه القصيدة فهي ازدواجية الصوت ، لا بمعنى تعدد الأصوات المعروف في النصوص المعاصرة ، بل إن المتكلم هنا يتكلم بصوتين ، فالنص يشبه إلى حد كبير شخصاً يتحدث في جمع من الناس ، وفي الوقت ذاته يحدث نفسه لإيجاد تفسيرات أكثر عمقاً من تلك التي يقولها علناً ، فالهزيمة أكبر من كل الكلمات التي يمكن أن تقال ، وحتى من تلك التي لا يمكن أن تقال. في النص عبارات معترضة يضعها الشاعر بين قوسين ، وهي يمكن أن تكون علامات إرشادية لفهم النص ، وتحديد منعطفاته الدلالية ، غير أن تغير نغمتها ، وطبقتها ، ومزاجها يشير إلى أنها ليست جزءاً أصيلا من السياق ، إنها أشبه ما تكون بالتعليق ، أو حديث المرء مع نفسه:

وهناك سائحةٌ تصوّر مشهدين:

الأوّلَ، الشمسَ التي افترشتْ سرير البحر

والثاني، خُلوَّ المقعدَ الخشبيَّ من كيس المسافر

(يضجر الذهبِ السماويُّ المنافقُ من صلابته)

وقفتُ على المحطة.. لا لأنتظر القطارَ

ولا عواطفيَ الخبيئةَ في جماليات شيء ما بعيدْ،

فالسطر بين القوسين جاء بلغة أكثر صرامة ، وأكثر يأساً من الأسطر المحيطة به.

ألا تزال بقيتي تكفي لينتصر الخياليُّ الخفيفُ

على فساد الواقعيّ؟ ألا تزال غزالتي حُبلَى؟

(كبرنا. كم كبرنا ، والطريق الي السماء طويلةّ)

كان القطار يسير كالأفعى الوديعة من

بلاد الشام حتى مصر. كان صفيرُهُ

يخفي ثُغاءَ الماعز المبحوحَ عن نهم الذئاب

وهنا يعبر السطر بين القوسين عن أن الموت صار أمنية بعيدة المنال ، وهكذا كل العبارات بين الأقواس في القصيدة تأتي تعبيرا صادقا بلغة مرة عن الإحباط واليأس ، ولأن الشاعر يريد إبراز أهمية هذه الأسطر بين الأقواس ، فإنه يختتم القصيدة بواحد منها:

...............يقول لي القضاة المنهكون

من الحقيقة: كل ما في الامر أن حوادث

الطرقات أمرٌ شائع. سقط القطار عن

الخريطة واحترقتَ بجمرة الماضي. وهذا لم

يكن غزواً ،

ولكني اقول: وكل ما في الأمر اني

لا اصدّق غير حدسي

(لم ازل حيا)

لا تدل العبارة (لم أزل حيا) على السعادة بالبقاء على قيد الحياة كما هو

المفترض في مثلها ، فالسياق يشير الى أن المتكلم هنا يقولها أسفاً ، فهو يتمنى الموت ولا يناله ، ويمكننا أن نلاحظ كيف ربط الشاعر بين هذه الأسطر التي بين قوسين ، وبين الهيكل الوزني ، فالعبارة (لم أزل حيا) لم تنته بنهاية التفعيلة لتصبح وقفة نهاية فيزياوية للقصيدة ، إنها وقفة نحوية ، لكن التفعيلة الأخيرة لما تزل ناقصة تبحث عن تتمتها ، أو إن التدوير يريد الاستمرارالى ما لا نهاية:

ولكني اقول: وكل ما في الأمر اني

علن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متـ

لا اصدّق غير حدسي

فاعلن متفاعلن متـ

(لم ازل حيا)

فاعلن متفا

وفي هذا تعبير واضح عن استمرار المأساة. لا يريد الهيكل الوزني التوقف ، ولا يريد التاريخ أن يقف وقفة ينصف بها مظلمة الشاعر ، ومظلمة الفلسطيني. أما النحو فقد انتهى إلى تعبير منفي عن الحياة (" لم أزل حيا ").

الأسطرة عنصرا تشكيليا
مناحة نبيل ياسين على بلاد الرافدين

على الرغم من إيماني بأن النصوص الإبداعية يجب أن تفهم بقطع العلاقة بينها ، وبين مُنشئها ، وزمن إنشائها ، فإني وجدت أن مطولة نبيل ياسين "مناحة على بلاد الرافدين" لا يمكن أن تفهم حق الفهم ما لم توضع في السياق التاريخي وقت نشرها (١٩٩٦) ، فثيماتها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بإرهاصات تلك الحقبة السوداء في تاريخ العراق (ذروة الإنهاك بسبب الحصار المطبق- ذروة البطش الديكتاتوري ، ذروة الفقر والحرمان ، ذروة الفساد الإداري ، وذروات كثيرة أخرى....).

يحاول النص خلق هوية عراقية صافية لـ(بلاد الرافدين) من خلال تدمير الحدود الزمنية بين الحقب التاريخية الطويلة ، ومزج تلك الحقب في بوتقة واحدة ، فأحد أهم العناصر الفنية في هذا النص توظيف الفولكلور العراقي؛ قديمه ، وحديثه ، ومعاصره ، في مكان واحد ، ففي أول النص:

....

لا ثوب يجلبه مسافر من دمشق

ولا عباءة من نسيج الفرس في شيراز

لا أحدا يجيء بماء زمزم

كي يكون غسيلها في الموت

....

هذه الإشارات مستمدة من ممارسات تراثية كان يعرفها العراقيون أوائل القرن الماضي ، فالمسافرون الذين يعودون من الشام ، أو إيران ، أو الحج يجلبون معهم هذه الهدايا التقليدية ؛ حرير دمشقي ، وعباءة شيرازية ، وماء زمزم للتبرك.

وفي منتصف النص نواجه ظواهر فولكلورية من عصور ضاربة في القدم:

....

جاء سرب من الكاهنات، من حاملات المباخر

يمشين في مشية من جلال وصمت، حاملات المباخر

يمضين للمعبد الحجري وسط المدينة، من حاملات المباخر

....

طقوس فولكلورية (أكدية) نجد صورها في النقوش المتبقية على جدران المعابد القديمة. وفي آخر النص:

....

لم يعد طقسنا صالحا

انتظرنا، انتظرنا

انتظرنا شهور الولادة والخصب

وانتظرنا الزواج المقدس

انتظرنا الخليقة ثانية

انتظرنا البلاد

تولد من رحم عشتار ثانية

وانتظرنا

انتظرنا

انتظرنا

ثيمة الانتظار هذه كانت طقساً شعبياً يومياً للعراقيين أيام الحصار في التسعينات من القرن الماضي ، كانوا ينتظرون التغيير كل يوم ، ويشعرون أنه مستحيل كالعنقاء ، ينسجون قصص وأساطير الانتظار في أحلام ، وإشاعات ، ونبوءات.

هكذا يخلط نبيل ياسين بين حقب التاريخ في تسلسل لا يمت الى تسلسلها التاريخي بصلة ، فهو يريد تحطيم ذلك التراتب ليمزجها في مزاج واحد يصنع منه امرأته الأسطورية (بلاد الرافدين) ، التي يحدثنا عنها النص ، لتكون حقيقة فنية تستمد واقعية طاغية مستمدة من الحقيقة التاريخية.

اختار الشاعر أن يبني القصيدة بنية الأناشيد الدينية العراقية القديمة مثلما تصورها الرقم الطينية التي يبدو أن أوضحها ما وصل إلينا من ملحمة كلكامش ، غير أن المضامين الميثولوجية في القصيدة تكون تركيبة ميثولوجية مبتكرة تتمثل في مزيج من الأساطير العراقية القديمة ، على اختلاف أمكنتها وأزمنتها ، وتطعيمها ببعض الثيم المأخوذة من الموروث الديني الإسلامي:

....

كان سرب من الكاهنات من حاملات المباخر

قد وصلن الى الماء فانعكست صورة الكاهنات

على الماء يحملن نارا وأجران دمع معا ،

ويرددن بصوت خفيض مناحاتهن

....

هذا المشهد يمكن أن يكون صورة منحوتة على لوح طيني في (أور) ، وهذا المقطع:

....

المهرجانات

والكرنفالات

والكاهنات

يغرقن في انهمار التراتيل والعزف في شارع

الموكب الملكي

....

شارع الموكب الملكي هذا معلم بارز ومعروف من معالم بابل ، لكن بابل ، وأور ، وإبراهيم(ع) كما هي صورته في الموروث الإسلامي تمتزج كلها هنا..

....

مثلما هوت أور وهاجر إبراهيم

من هو إبراهيم؟

عشتار لم تعرفه

ولم تنم معه

....

هذا الخليط الميثولوجي كان تكنيكاً مقصوداً في هذا النص لبناء شخصية المرأة الأسطورية (بلاد الرافدين)، وإعطائها هوية شخصية واضحة، قوامها التاريخ العراقي (والعراقي فقط) على امتداده.

هذا النص مكتوب بضمير المتكلم، لكن هذا المتكلم يطرح إشكالية أخرى، فهو خالد، وشاهد على التاريخ، فبينما كان يتحدث في المقطع الأول عن الشاي الذي كانت تعده المرأة المسنة، ويحدثنا عن سماعه تمتمتها وهي تتشاءم من انكسار مرآة، يحدثنا في مقطع آخر عن وجوده في احتفال ديني بابلي:

....

وحيث البغايا يعطرن أفخاذهن

بعشب البلاد الوحيد

وحيث الوصيفات يصلحن من زينة يابسة

صعدنا سلالمنا

وتهيأ أكثرنا للقاء البغايا على سرر في حجرات

مبخرة من مباخرهن

من حاملات المباخر

....

وفي الحوار بينه وبين المرأة المسنة في بداية النص يقول:

ألست بقية من آلهات الرافدين ، أقمت في [الجش] ، وأور ، ثم جاء بك الغزاة الى أريدو ، أقدم المدن المقدسة القديمة ، قبل أن تأتي نساؤك نحو بغداد؟رأيتك في شوارعها وفي أسواقها ، ورأيت إكليلا من الورق المذهب فوق رأسك عائما في النهر ، والفقراء يتبعون عند الضفتين مسيره النهري؟

هنا يبدو المتكلم محيطا بالتاريخ ، والزمان والمكان كله بين يديه ، وهو يذهب الى أبعد من هذا هنا:

....

إبراهيم

يا إبراهيم

تعال وناولني القربان

لماذا ترحل

هل أنت خليلي، أم أنت خليل ملوك، وغزاة، أم أنت خليل الغرباء

....

كلمة (خليل) قادمة من الموروث الإسلامي ، حيث هي صفة لإبراهيم (خليل الله) ، فهل المتكلم في القصيدة هو (الله)؟ أم هو إله عراقي قديم

من تلك الآله التي تصورها الميثولوجيات؟

....

ماذا فعلت؟

لكي أجيء إليك، قبل دخول قاعة عرشي الملكي.

حيث الكاهنات يقمن لي بطقوسهنّ

وحيث تحتشد النساء

....

في الثلث الأخير من النص يرد المقطع الآتي:

....

في الساعة الثانية

وخمس دقائق فجرا

كان أهل المدينة تأخذهم سنة من النوم

مضطربين، أهل المدينة

....

هذا الموعد – في رأينا- يمثل مفتاح فهم النص ، فالنص كله يتحدث عن هذه اللحظة ، إنها اللحظة التي بدأ بها الهجوم الجوي على بغداد عام ١٩٩١ أثناء حرب الخليج الثانية ، هذه اللحظة- في رؤية النص ، هي التي أجهزت على (بلاد الرافدين) ، ليتساقط تاريخها كله فيختلط بعضه ببعض. وعند هذه النقطة نفهم كل شفرة النص وإيماءاته ، فالآن نفهم أن:

لا ثوب يجلبه مسافر من دمشق

فقد أصبح المسافرون يرحلون ولا يرجعون ، ولم تعد هناك هدايا يجلبها مسافر.ويمكننا أن نفهم من هذه الأسطر:

والكاهنات يغرقن في انهمار التراتيل والعزف في شارع الموكب الملكي

وحشود القتلة

تصعد سلم معبدنا

بينما الكهنة

يرشون التوابل فوق فروج النساء

....

حماقة سياسية نابعة من أهواء دكتاتور مهووس أدت الى استباحة هذه البلاد وانتهاكها. وفي مقطع آخر يرسم الشاعر بلغة مكثفة كيف كان يسوق الخطاب السياسي السمج في تلك الفترة وكيف كان البعض ممن يدعي الشاعرية يعيد انتاجه واستهلاكه:

....

في الطريق الى الاحتفال

رأيت التراتيل تسقط فوق الحشود

وهناك من كان يجمع إيقاعها

ويلتقط الكلمات في كيسه

ويعيد إنشادها من جديد

وفي مقطع آخر يظهر الدكتاتور وهو عاكف على إعداد خطابه ، الذي لم يكن يهمه في تلك اللحظة غيره:

وكان مقدم الكهنة

يعد التراتيل للاحتفال الإلهي قبل أن يغلق الباب

بين الرواق الطويل

وبين فراش البغي المقدسة النائمة

ولا بد من الإشارة الى الكثافة الهائلة التي يحملها تعبير (البغي المقدسة) الذي تكرر أكثر من مرة في النص ، إنها الأرض المقدسة لكن المستباحة التي ما فتئت ترزح تحت أقدام الغزاة من كل لون ، وفي كل زمن.

إن ما لا بد من الإشارة إليه ، أن الشاعر استطاع أن يوفق بين البنية النصية ، والبنية الموضوعية للقصيدة ، فبينهما تساوق يؤدي وظيفة واضحة في بناء الجو العام للنص ، فمثلما يتراكم التاريخ ، ويختلط ، تتراكم الأساليب الشعرية وتختلط هي الأخرى ، فالقصيدة تبدأ بالشكل المألوف لقصيدة التفعيلة:

هل تعتني بالورد

أم بالميت الملفوف بالكفنِ

أم تصطفي عطرا لزينتها ، وفنجانا لجارتها

البداية بشكل قصيدة التفعيلة (تفعيلة الكامل= متفاعلن) ، وبعد حين

يتحـول الـنص الى الـشكل الـستيني الـذي شـاع فيـه اسـتخدام بحـري (المتدارك) و(المتقارب) ، وربما المزج بينهما في نص واحد:

قولي

لماذا بائعات الهوى

يسترحن على باب عشتار

بانتظار الجنود الذين يعودون من الحرب صنفين

صنف قتيل

وآخر ممتلئ شبقا للنساء

....

يمكن أن نلاحظ هنا الانتقال من تفعيلة الكامل الى المتدارك (فاعلن) ، فالشاعر يستغل إمكانية تحول (متفاعلن) الى (مستفعلن) بالزحاف ، فيأتي بعبارة على البحر السريع الذي لن يبدو غريباً على أذن القارئ:

قولي لماذا بائعات الهوى

مستفعلن مستفعلن فاعلن

وهكذا يبدأ بتكرار فاعلن ابتداء من هنا ، ولكن فاعلن تتحول الى فعولن ابتداء من عبارة (من الحرب). وفي مقطع إبراهيم وعشتار ندخل في عالم الرجز:

....

ولم تنم معهْ

ولم يكن ضحية لمكرها ، ولم يكن مولّها بها

....

وفي موضع آخر يتحول النص الى الشكل النثري:

....

هاجرَ إبراهيم

لم ترحل وراءه الأرض ولم ترحل وراءه المياه

.. ومذ ذاك صار الكهنة

يضعون أغانيهم فوق أردية الميتين

....

يقدم نبيل ياسين في هذا النص نموذجا جيدا لتشغيل البناء الفني في خدمة المضمون ، غير أن القارئ إذا حاول إيجاد علاقة بين المعنى المحلي للعبارات وإيقاعها فإنه لن يجد شيئا يذكر ، فلم يكن هذا في خطة الشاعر ، وكل ما كان يريده صنع صورة لركام (بلاد الرافدين) وهي تتدمر تحت ضربات أعتى قوة همجية في العالم ، وفي التاريخ.

الثلاجات البحرية في قصيدة النثر

في عددها الصادر في ٢٠١٠/١/٢٩ نشرت الزمان الدولية نصا نثريا لخالدة خليل هو ((القمر الأسمر لم يشرق الليلة)) ، يتميز بلغة عالية الكثافة اعتمادا على تكنيكات كثيرا ما تشتغل عليها قصيدة النثر وقد رأينا أن من النافع النظر في النص للكشف عن تلك التكنيكات.

وأول مظاهر النص بناء تعالق فريد بين البعد الزمني للقراءة وبعد مكاني يتخلل إحالاته الدلالية ، فبينما يتدرج القارئ في النص من البداية يجد نفسه خلال اتجاهه نحو النهاية متنقلا بين أرجاء العراق وسطا وجنوبا وشمالا. غير أن هذا التنقل ينطوي على صور غير متوقعة للأماكن المذكورة ، إذ تظهر غارقة بالسلبية والاستلاب ، والواقع أن النص مبني من بدايته على هذه السلبية:

القمر الاسمر في صوتك

لم يشرق علي شرفة اشتياقي الليلة

تركتني امام ثعابين القلق تلدغني

ثمة خدعة كبيرة هنا تستخدمها خالدة خليل للإيقاع بالقارئ تحت وطأة الشعور بالاستلاب ، فالسطر الأول الذي يرسم صورة توحي ببداية نص غزلي تقليدي يأتي موزونا ويعِدُ بقصيدة تفعيلة غزلية تقليدية ، لكن سرعان

ما يأتي السطر التالي ليسلب كل عناصر التوقع ، فبشكل مفاجئ يتم تحطيم الوزن بسطر نثري ، زيادة على كون السطر ذاته مبنيا من جملة منفية تشير الى تواري ذلك القمر وافتقاده.

وفي الأسطر التالية تتوالى أفعال السلب:

أصرخ في صمت

وطني فيك

او فيك وطني

لا فرق

حين قلت لي: احبك

حطت النوارس علي شطآن الأمان

لكن ظلك اختفي فجأة بين نحيب النخيل والبرتقال

فالصرخة سلبية أو مسلوبة ، وحين يلتحم الحبيب والوطن فيكونان شيئا واحدا يكون غياب أحدهما غياب الآخر بالضرورة ، فالوطن وأمان النوارس والنخيل والبرتقال كلها عناصر مسلوبة بغياب ذلك القمر.

من المهم هنا أن نلاحظ أن كلمتي (النخل) و(البرتقال) - اللتين تختتم بهما خالدة المقطع الأول- يحيلان ، في الوعي العراقي ، على مكانين متباعدين في العراق وربما يشيران إلى إثنتين مختلفتين ، فالنخيل مرتبط بالبصرة كارتباط البرتقال بديالى. وهذا التشفير في آخر المقطع هو الذي سينقل القارئ فيما يأتي من النص إلى ذلك التنقل المكاني الذي أشرنا إليه ، ليأتي كل مقطع من المقاطع الثلاثة التالية مرتبطا بمدينة عراقية رمزية.

تتخذ خالدة من ثلاثة تماثيل معروفة في العراق مفاتيح دلالية ؛ المتنبي في بغداد والسياب في البصرة وأبي تمام في الموصل ، وثمة شفرة مهمة هنا حيث تمتزج ثلاثة عناصر دلالية في كلمة واحدة الشخصية الحقيقية للشاعر وشخصية أخرى مفترضة له والمدينة التي يقع فيها التمثال:

يومها شاهدتُ تمثالَ المتنبي

ينهضُ من سباته الطويل

ورابتُ سيف قصائده يغور في خاصرةِ المغول الجدد تنبتُ علي جبينه كثبانُ أرق

يخضّر الكافور

وتتناسلُ علي الشجر غربان الغدر

ليل ونهار لايلتقيان

نحن والامان

ثمة إشارات مكثفة ترسم صورة قلقة ، فـ(سيف قصائده) الذي طالما تباهى به يبدو هنا في قيامة المتنبي الجديدة سيفا حقيقيا يغور في خاصرة المغول الجدد ، ليكشف أن (سباته الطويل) لم يكن سباتا بل كان (كثبان أرق) ، فهل المتنبي (التمثال) قادر على الغلبة؟ حين يخضرّ الكافور يكون الجواب بالنفي. فالكافور مادة لتجهيز الأموات قبل الدفن ، وهو كافور الأخشيدي الذي يرتبط اسمه هو الآخر في معرض الحديث على المتنبي بالموت ، فأول كلام قاله المتنبي في ذكره:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا

المتنبي التمثال ثائر مستلب مستسلم للموت في مدينة مستلبة.

وفي المقطع الثالث يُنقل القارئ إلى البصرة ليجد نفسه في مواجهة قيامة تمثال آخر:

هربتُ إلي البصرة

كان تمثال السياب يخطوفوق الدبابات

و الأباتشي تحوم فوق صدره

ينادي: ايوب يا أيوب،

مثقلا بأغلال الحزن ينادي، أنت يا وطني

اقتادوك نحو ظلام هاوية

هذه نبوءتك الحزينة

وهذا هو جيكور يئن

تبدو قيامة السياب شبيهة بقيامة المتنبي ، فأيوب الذي ناداه في حياته من أجل نفسه يناديه تمثاله من أجل وطن مستلب ومدينة ثانية مستلبة تنبأ لها يوما (نبوءة حزينة) وربما أحجم عن نشرها خوفا من أن تصدق ، قال:

الظلال المقمرات الشحب

والسكون الخائف المضطرب

غابة ثكلى ... وأشباح حزانى..

وجذوع كلها كانت زمانا

وجذوع في غد تلتهب...

وفي المقطع الأخير ننتقل إلى المدينة المستلبة الثالثة:

في الموصل

يلف ابو تمام عباءته

علي خاصرةِ الريح

ويتفقد بأصابع حنينه جرح ليل المدينة

علي كل ندبة يضع قصيدة لتخرج من كل جرح زنبقة

ثم يمضي وسط الجثث

وسط قيامة التماثيل واوجاع ليال المدن

أبو تمام الذي عُرِف بالأناقة والوسامة ، يضطر تمثاله إلى التخلي عن (العباءة) رمز أناقته وهويته ليحاول أن يمسك المستحيل ، فالموت في كل مكان ووجع جراح مدينته لا تضمده القصائد.

في هذا النص تشحن الكلمات بشحنات دلالية كبيرة تستمدها من تاريخها في الوعي الجمعي العراقي العربي ، مثل كتل الجليد الكبيرة التي تصادف البحارة في المحيطات ، إذ لا يبرز منها فوق الماء إلا ثمنها ، وعلى القبطان أن يتنبأ بشكل الأثمان السبعة الأخرى الغاطسة تحت الماء ، فحين يذكر سيف المتنبي بالطريقة التي ذكر فيها في النص فعلى القارئ أن يستدعي في ذاكرته تاريخ ذلك السيف الذي كان في صبا المتنبي:

سأطلب حقي بالقنا ومشايخ كأنهمُ من طول ما التثموا مردُ

وأصبح في كهولته:

فالخيل والليل والبيداء تعرفني والرمح والسيف والقرطاس والقلم

ثم كانت النهاية به إذ صار فخره بالسيف سببا لموته.

ومثل هذه الكلمات:

بأي آياتٍ أهدئ مقلتيكِ

وعلي دفاتري دموعكِ ما تزال تتناثر

خدشتكِ انياب الحروب

أمن رحم رمادٍ

أم من طيف جبّةٍ

فالكلمتان (رماد) و(جبة) ثلاجات بحرية أخرى ، إذ تشير الأولى إلى الأسطورة القديمة عن طائر العنقاء أو الفينيق الذي يحترق ثم ينهض من رماده ، والثانية تحيل على رمز عراقي آخر ، (الحلاج) الذي ترتبط جبته بالخلود إذ آمن بوحدة الوجود ورأى أنه بعض من الذات الإلهية (الله في جبتي).

لقد سقنا هذه الكلمات الثلاثة للتوضيح لا الحصر فالنص مليء بمثل هذا التوظيف الذي تصبح الكلمة المفردة فيه رمزا لرمز:

الرماد – العنقاء – الخلود

الجبة – الحلاج – الخلود

وفي النص انزياحات مهمة لا تؤدي وظيفتها الشعرية حسب بل تقود إلى انزياحات دلالية مؤثرة في فهمه ، فالقمر أسمر لأنه من الشرق ، وهو (في صوتك) لأن العلاقة بين الحبيبين لا تعدو كونها علاقة عبر الهاتف ، ولذا فهي فريسة لتشويش الرادارات:

يشهق صوتك

تشهق الكلمات

ترتعش حبال الهاتف في قبضة الرادارات

ويمكن أن نلاحظ استخدام خالدة خليل الفعل يشرق للقمر بينما التعبير المعتاد استخدام الفعل يطلع لأن الإشراق للشمس وحدها ، وهنا إنزياح دلالي مهم آخر ففي ليل دائم يتقمص القمر الأسمر شخصية الشمس ويكسبه من يراه صفاتها.

ثمة فهم أولي بسيط للنص لكنه يقود إلى فهم بنائه ، فهي حبيبة تنتظر اتصال حبيبها ، لكن الانتظار يطول فتأخذها سنة ونوم لتجوب روحها المدن المستلبة ولا تفيق الا صباحا فبينما القمر الأسمر:

لم يشرق علي شرفة اشتياقي الليلة (هذه الليلة)

يتغير البعد الزماني في السطر الأخير:

مازلت افتش عن كفكَ حبيبي

قيل لي إنها الآن تلم ما تناثر من حلم

الليلة الماضية

لتصبح الليلةُ ماضيةً ، لكن من المهم أن نلاحظ أن المقاطع الأربعة بقدر ما كانت تبدو بنيات دلالية مغلقة ، كان الحبيب هو الحاضر فيها دائما ، ويمكن أن نتصور النص مبني من ثلاثة مستويات (بالمعنى الهندسي) متوازية فوق بعضها هي مقاطع المدن الثلاثة ، بينما يمثل المقطع الأول (صورة الحبيب الصوتية) عمودا يخترق المستويات الثلاثة ليربط بينها ويحافظ على توازيها.

الرسم بالكلمات..
قراءة في نصوص وفاء عبد الرزاق

قد تكون الصورة واحد من أهم عوامل سحر شعر ، أو ربما تكون الشعر كله ، فالصورة ليست عملا تزيينيا يكشف براعة الشاعر في بناء علاقات مبتكرة حسب ، فهي أيضا طريق لبناء المزاج النفسي للمتلقي والتسلل إلى وعيه لإغرائه بالدخول في علبة النص.

في مجموعتها (من مذكرات طفل الحرب) تقدم الشاعرة وفاء عبد الرزاق أسلوبا متميزا في الاعتماد على الصورة لبناء الفعل النفسي الانعكاسي لمتلقيها ، وهي تفعل ذلك ببصمة شخصية واضحة تنطلق من إرث عراقي متراكم في مخيلتها الشعرية لا ينظر إلى العالم الا عبر تراب العراق.

في قصيدة النثر جرت العادة على أن يعمد الشاعر إلى اعتماد الانزياحات اللغوية وسيلة لتوليد شعرية نصه ، إذ يبدو أن الشاعر المعاصر ضاق ذرعا بالبناء التقليدي للصورة الشعري القائم على المادي من مرئي أو مسموع.

غير أن وفاء عبد الرزاق تلعب لعبة يمتزج فيها خيال الطفل بمرارة الكبير وهما يرتبطان بالفعل الشعري.

أُعطي نفسي طينها

أنفخُ فيها صورتكَ

كي تُحاذرني الدبابات

ألقتلُ يصرخ

والدباباتُ كلام

ماذا أقول حين تمحوني أنت؟

إن نظرة عجلى إلى هذه الأسطر تكفي لنتبين اعتماد الشاعرة على المادي في بناء صورها ، فالصورة هنا تتألف من طين وصورة ودبابات ، غير أن هذه العناصر المادية تحركها ستة أفعال هي:

أعطي ، أنفخ ، تحاذرني ، يصرخ ، أقول ، تمحوني على التوالي.

وكان لهذه الأفعال الدور الأساس في بناء الأثر النفسي بطريقة خفية ، إذ يمكننا أن نلاحظ أن ثلاثة منها مسندة إلى ضمير المتكلم (أعطي أنفخ أقول) وثلاثة مسندة إلى الآخر (تحاذرني يصرخ تمحوني) ، وهكذا تقتسم الفعل الشعري مناصفة بينها وبين الآخر ، لكن فعلها يتسم بالخلق وفعل الآخر يتسم بالإلغاء:

أعطي × تحاذرني

أقول × يصرخ

أنفخ × تمحوني

لم أختر هذا المقطع اختيارا عشوائيا ، بل قصدت أن أبدأ به رحلتي في ذاكرة طفل الحرب لأنه يوجز أركان فضاء وفاء عبد الرزاق الشعري ، فهي (أنا) دائما محور العالم المادي لكنها المحور المحاصر السجين بالأشياء ، المهزوم والمأزوم. (أنا) دائما في مقابلة مع العالم المادي ، لكنها مقابلة تصور

مواجهة محسومة النتيجة ، فـ(أنا) مهزومة دائما:

لا ياسمينَ في شرايين النهر

لا نهرَ في جيوبِ أولاد الحارة

نظّفتُ الأسبوعَ من أيّامه

وكأنني أستجيبُ للضوء المغسول

خرجتُ أغيظ براعمَ تلعبُ (الغُمّيضة)

إنهُ اللعبُ، ، ، إنهُ اللعب

ألعبُ يا أطفال

شقاوةً ملطّخةً بدشاديشكم

الإحساس بعدوانية المادي هو الذي دفع إلى بناء هذا النص انطلاقا من مثل هذه البداية التي تُستهل بمحاولة بائسة لإلغاء المادي كله عبر إلغاء المكان (لا ياسمين....لا نهر...) والزمان (نظفت الأسبوع من أيامه) ، غير أن بؤس المحاولة وفشلها هو الذي يؤدي إلى تصوير فعل الطفولة بأدوات تصوير القتل (شقاوةً ملطّخةً بدشاديشكم) فكلمة (ملطخة) لا تستخدم الا في وصف دم القتيل خاصة في العراق المعاصر.

ينطوي عنوان المجموعة على مفتاح مهم لفهم بناء نصوصها ، فكلمة (طفل) تشير إلى الحياة ، وكلمة (حرب) تشير إلى الموت الإجباري (القتل) ، والمجموعة كلها تسجل صراعا مريرا بين الحياة والقتل ، عبر النظر إلى صور المادي المعادي ، ووضعه في مقابلة مع (أنا) المصرة على الحياة:

لستُ بحاجةٍ لأب

كما لستُ بحاجةٍ لجمال الفصول

أو لأمّ بردائها تفتحُ الدروب .

الدائرةُ كما تصورها الجغرافي

تكرهُ التحايا صباحاً

وتكرهُ أن أُدعى حُلماً مثلاً

ممتنٌ لها جداً

تلك الرصاصةُ التي

ستُصبح أسرتي القادمة

حقّاً لستُ بحاجةٍ

إلاّ لمزاجِ الدويّ.

في هذا النص خدعة شعرية ماهرة ، فـ(أنا) تحاول إغاظة المادي من خلال التظاهر بعدم الحاجة إليه ، بل هي تحاول أن تبين له أنها ستهجره إلى اللامادي عبر الرصاصة القادمة.

دون قلمٍ يُشاكس أوراقي

أو استئذانِ حائطٍ مُغفّلٍ

تحت شجرةٍ لا فصولَ لها

جلستُ على فؤاد التراب

أكتبُ بأصابعي

عن مدرسةٍ تعرّت للهواء

وانتقي من النجوم امرأةً واحدةً

تتّسعُ لمناخٍ استهزائي ببطاقةٍ رعناء

مخدعُها جيبُ أ بي الذي كساني بالجراح

كما كسته الحروق

هلْ سبقَ انْ شبعتم بدُخانٍ

أو رقصتم على قفزاتِ الشظايا ؟

هكذا رقصت زينبُ إ بنةُ جارنا

وأهدتني عينَها الممتلئة بالدخان لأشبعْ.

في هذا النص تبني وفاء عبد الرزاق مفارقة بارعة بين الفعل والاسم ، أو بين المتحرك والساكن ، أو بين (أنا) والمادي المعادي) ، فالمفروض أن النص يرمي إلى تصوير الموت المجاني الذي يحدث في العراق بالتفجيرات أو المفخخات ، لكن لننظر إلى الأفعال التي استخدمت في هذه الجمل:

يشاكس جلست أكتب تعرت انتقي تتسع كساني كسته شبعتم رقصتم رقصت أهدتني لأشبع

هذه الأفعال كلها أفعال حياة مفعمة بالبهجة والاسترخاء ، غير أن الأفعال ذاتها بإسنادها إلى المادي المعادي أنتجت صورة في غاية البشاعة والإيغال في معنى الموت:

وأهدتني عينَها الممتلئة بالدخان لأشبعْ

هذه المفارقة التي يشير لها عنوان المجموعة بطريقة خفية تكاد تتغلغل في

كل نصوصها. غير أن التكنيك يتغير:

قبلَ أن تَنحني

أو تعدّ خطوتكَ

قبلَ أن يَفُرّ جسدُكَ كالمجنون

أو زنداكَ ينفيانِ نفسيْهُما عنك

قبلَ أن يسيحَ الطفلُ مِن عليك

سَيلتَهِمُكَ البَعوُض

ويبقى ظِلّكَ الطفلُ

مقطوع اليدين

يُحارُ

كيف يجمع حُلمَه المتفتت.

فهنا نجد العكس ، فالأفعال كلها تدل على الهزيمة والنكوص:

تنحني تعد يفر ينفيان يسيح يلتهم

بينما تحرك هذه الأفعال أسماء مفعمة بالحياة:

خطوتك جسدك الطفل زنداك ....

لكن النتيجة واحدة ، صورة متحركة للمادي المعادي الذي يريد إيقاف الحياة.

نضال نجار..
الإيقاع والتصرف الصوتي

ليس جديدا القول أن الايقاع واحد من أهم أركان أي عمل فني ، غير أن النصوص النثرية ، وهي ظاهرة لما تزل في مرحلة التكون ، تواجه مشكلة الانفلات وعدم وجود عرف قار للتشكلات الايقاعية التي تنتظمها ، وهذا يحمل الشاعر مسؤولية كبيرة في المرحلة الراهنة ، فهو يقوم بوظيفتين ؛ الأولى تاريخية تأسيسية فهو لا ينسج على منوال السابقين كما هو حال الشاعر التقليدي ، بل هو يؤسس لقوانين جديدة لم تكتب بعد ، والثانية ابتكارية لأن عليه أن يقنع القارئ أن نصه النثري ضرب من ضروب الشعر.

تمثل الشاعرة نضال نجار مثالا جيدا للتصرف الايقاعي والصوتي في النثر ، ونحن نحاول هنا رصد التكنيكات التي تلجأ اليها في بناء نصوصها.

تمتاز جمل نضال في الغالب بالطول والطول المفرط أحيانا ، وهذا يؤدي الى صعوبة السيطرة على تدفق العبارات وايصالها الى علامة توقف. في (قمر أحمر) :

الشفق يرنو الى البحر. الوعد

والغسقُ يصغي الى أمواج الجسد وهو

يسير على هدي حلمٍ تشعب في امتداد جرح الجذر..

كأن الدروب جثث تفوح برائحة السماء التي

ماانفككتْ تدون تاريخها بدماء قطعان

تعلقت على حبل الوهم..........

كأن الزمان / المكان / القلب / الصمت / الصدى

بإمكاننا ان نفهم اضطرار الشاعرة لوضع هذه السلسلة من النقاط بعد كلمة (الوهم) في السطر قبل الأخير ، فهي تريد الخروج من هذه الصورة بعد أحست أنها قد قالت ما تريد قوله ، غير أن صعوبة إيقاف تدفق العبارات الطويلة أجبرها على وضع هذه النقاط تعبيرا عن الامتداد اللا متناه للجملة ، فليست لهذه النقاط وظيفة دلالية ، انما وظيفتها تركيبية محض.

هذا السبب ذاته هو الذي جعلها تبني الجملة الأخيرة هكذا:

كأن الزمان / المكان / القلب / الصمت / الصدى

كل كلمة من هذه الكلمات تمثل فكرة متكاملة كان يمكن ان تكون مقطعا نثريا آخر ، غير أن احساس الشاعرة بضرورة فرملة التدفق اللا متناه لعبارتها ألجأها الى هذا التركيب ، ومن النافع أن نلاحظ أيضا وعي الشاعرة بأن نصها مكتوب للقراءة لا للإلقاء ، للعين لا الأذن ، ولذلك فهي تستخدم علامات ترقيم ليس لها قيمة صوتية قدر ما لها من قيمة بصرية ، فالخط المائل الفاصل بين الكلمات في السطر الأخير صنع ايقاعا بصريا سريعا ، نجحتِ الشاعرة اعتمادا عليه في الخروج من التدفق النثري السابق تمهيدا للدخول في تدفق آخر.

هذا التكنيك متكرر في كتابات نضال نجار ويمكن أن نقدم مثالا أخر عليه ففي (زوربا العربي):

يستنفرُ صحو الوقت في أنزفة البياض...... ويحنو

ـ موزعاً ـ على مشردي وأطفال الاحياء المجاورة

هدايا.. ألعاب... حلوى.. وما يملكُ من لألاء الذهب ؛

قناديلٌ... ايقونات... عصافير.. ورود .. ألوانٌ... شموعٌ ... سبحاتٌ ...

كؤوس .. مناديلٌ .. أقلام.. حقائب... عطور.. بخور .. وسجادٌ ..

في هذه القطعة تلجأ الى الأسلوب ذاته لفرملة تدفق العبارة الطويلة تكرار مفردات مشحونة بالدلالات لكنها ليست منتظمة في جملة نحوية ، غير أنها تضيف هنا سمات ايقاعية اضافية ، منها التحكم بطول الكلمات ففي السطرين الأخيرين رتبت الكلمات بالنظر الى عدد الحروف المكونة لها هكذا:

٦ ٦ ٦ ٤ ٥ ٤ ٥

٤ ٦ ٥ ٥ ٤ ٤ و٤

ان النظام الذي رتبت على اساسه هذه الكلمات واضح لا يحتاج الى تعليق وهو يؤدي الى نشوء ايقاع سريع يكفي لفرملة التدفق النثري السابق ، غير ان عدد الكلمات كان كبيرا وهذا أدى الى تدفق جديد يحتاج الى ايقاف ، وهذا النوع من التكرار يسهل السيطرة عليه ، فقد تمكنت الشاعرة من ايقافه بوضع علا متين صوتيتين ، الأولى استخدام كلمتين بقافية واحدة في النهاية (عطور.. بخور) ، والثانية استخدام واو العطف بوصفها عنصرا دخيلا مع الكلمة الأخيرة.

نضال نجار تتمتع باحساس مرهف بالقيم الصوتية لمفرداتها ولذلك فهي تضع كلماتها في الاماكن التي تكسبها أثقل وزن ممكن ، لنقرأ مثلا في (خدر الأعالي):

ذات ليلة........

كنتُ سمعتُ موسيقا رائعة تنبعثُ من أعماق البعيد القريب،

اذ لولا الهيام العجيب ماكنتُ قلت :

ساحرٌ صوتَه....

البحرُ مالك الملكِ في كفّه............

ورعاياه أطفالٌ مشطتهم أصابع الريح بما شاءتْ وشاؤوا من ألوان / بذور

على شكل قصائد .... لوحات ....حروف .... لآلىء........

تتخطفها العصافير، الأسماك، النحل، الرمل، الماء،

لتبنيَ فصولاً من الخصب الدائم.......

في هذا المثال تصنع الشاعرة مجموعة كبيرة من الثنائيات الصوتية التي تكون ايقاعا خفيفا لا صارخا كما هو الحال في الشعر التقليدي ، تلك الثنائيات لا تقوم بالضرورة على التقفية بل ربما تقوم على الاشتراك بالأصل الصرفي:

القريب العجيب

كنتُ قلتُ

مالك الملك

شاءت شاؤو

النخل الرمل

وفي بعض الأحيان تلجأ نضال نجار الى تكرار حروف بعينها بالحاح واضح لبناء تركيب هارموني يبني خلفية صوتية للنص ، كما في (الوردة الحمراء):

منتحباً بالحنين الى فردوس التيه ....

تاه الوطنُ الغريبُ في الدروب الشائكة بالسحب والضباب ..

ضبابٌ تعددت أشكاله بتعدد الهويات والانتماءات اللامنتمية إلاّ إلى بياض فجٍّ

لا يحيي لكنه قد يميت لأن البحر تحت الليل يفيض عن زرقةٍ

لن تفضيَ إلاّ الى مدنٍ من الورق

وأبراج شاهقة من الوهم ....

وهمٌ قد يوهمكَ أنك كنتَ هناك ذات ليلٍ عاصف ..

لكنك ستعرف فيما بعد أنك لم تكن يوماً هناك ولاحتى هنا..

يبدأ النص بتركيب صوتي دائري يتكون من الاصوات نون باء حاء في الكلمتين (منتحبا بالحنين) فجاءت الأصوات بهذا الترتيب اللافت:

ن ح ب ب ح ن

غير أن الخلفية الهرمونية تتكون فيما بعد من صوتين بعينهما يزدادان علوا كلما تقدمنا في النص هما الكاف والهاء ففي السطرين الأخيرين

فقط جاء الهاء خمس مرات والكاف تسع مرات بهذا الترتيب:

هـ هـ ك ك ك هـ ك

ك ك ك ك هـ ك هـ

من اللافت أيضا أن أول كلمة في النص ورد فيها الهاء هي (التيه) وأول كلمة ورد فيها الكاف هي (الشائكة) ، فكأن هذه الخلفية ليست الا صورة لدروب مظللة شائكة هي الثيمة الأساسية لنص نضال نجار

الفهرس



د. ثائر العذاري

* أستاذ الأدب العربي الحديث
* جامعة واسط. العراق

* صدر له:

- البناء الفني للقصة القصيرة. بغداد 1996
- الشفاهية وثقافة الاستبداد. تونس 2007
- التشكلات الايقاعية في قصيدة التفعيلية من الريادة إلى النضج. دمشق 2010
- له العديد من الابحاث الأكاديمية بعضها يعاد نشره في هذا الكتاب و عددد كبير من المقالات والدراسات المنشورة في الصحف والمجلات العربية انصب معظمها على قضايا الشكل والتشكيل في النصوص الأدبية



رند للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق/ جوال: 00963-944628570
Email: akramaleshi@gmail.com